Diari di Cineclub
periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

Anno VIII

N. 72 | Maggio 2019 | ISSN 2431 - 6739

Festa Internazionale del Lavoro

Viva il 1° Maggio!

che ricordi gli sfruttati, chi cerca lavoro e non lo trova, chi è in lotta per l'emancipazione e per tutti gli ultimi

Questa è la nostra unica festa!

Padroni di niente!
Servi di nessuno!

Diari di Cineclub a fianco di tutti i dannati della terra affinchè la bellezza contribuisca a renderci più consapevoli

diaridicineclub@gmail.com

Il lavoro nell'arte avvolto da splendore e dramma

Jean-François Millet "Le spigolatrici" 1857 olio su tela 83,5×110 cm. Museo d'Orsay

Gustave Courbet, "Gli spaccapietre",1849

Jean-François Millet "L'Angelus" 1858-59 olio su tela, 55×66 cm. Museo d'Orsay, Parigi

"STEEN Jan Die verberte welt" 1663 olio su tela 105x45 cm Kunsthistoriches Museum - Vienna

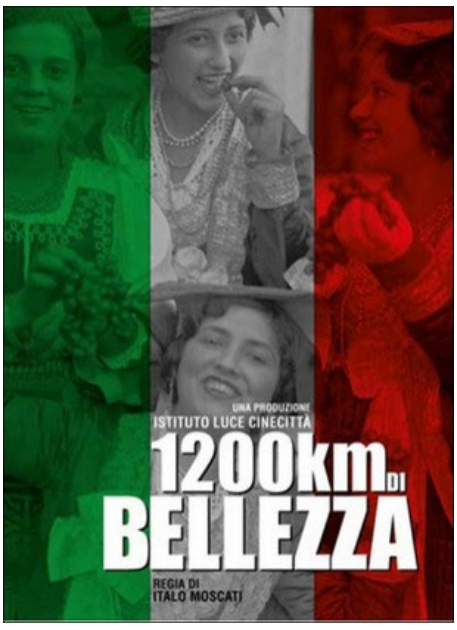
Renato Guttuso "Occupazione delle terre incolte in Sicilia" 1949/50

Luigi Cima "Fabbri" 1896

Il cinema per noi è un passato che è un grande futuro, se verrà un nuovo tempo per inventare...

Italo Moscati

Il cinema per noi è una cosa libera, che dà felicità nel ricordo. Noi di generazioni che sono state avanti nell'aver cercato, visto, ricordato il cinema (un mondo fatto prima di immagini e poi di parole, con musica), sappiamo forse cosa abbiamo visto e amato; ma non sappiamo, come tutti, dove stiamo andando nel gran viale asfaltato di desideri, emozioni e di sogni. Lo sforzo per dimostrare la vitalità, forse l'immortalità del cinema, viene fatto in nome di una nostalgia che è anche, ancora, un affare in difficoltà ma rispettabile. Le sale diminuiscono e spesso non sono piene. I festival si sbracciano a proiettare, i giornali e le tv sembrano fare una respirazione bocca a bocca a un malato ancora sano che non si preoccupa del domani, tenta di correre ancora e sempre verso il domani. Il domani, in nome di un grande passato secolare, resiste con le unghie e con i denti,con lo smoking e il red carpet, con i premi e le feste, come gli omaggi e le palpitazioni di chi cerca il futuro e non si rassegna. Del grande attivismo, che un poco soffre nel cercare nuovi respiri, resta un continuo soprassalto di speranze e di futuro. La grande fabbrica è ancora stimata nel mondo perché regala gioia e speranza di domani. Ma la situazione è chiara. Certo, le cose vanno avanti vanno avanti in tv e nel cinema (due amanti che vanno tenendosi per mano, nel giro degli ultimi dieci anni e più', in un modo che non si scosta poi molto dal passato.



Tutti gli addetti alla comunicazione non hanno fatto passi avanti. La cosa più grave, che cementa la situazione, è la penuria di idee e di esperienze utili. In Europa, succede poco o niente. I film del cinema e le proposte delle tv battono strade tradizionali. Però. Il cinema si ritrova ai festival, quasi sempre in posti belli, in Italia e nel mondo, ma il menu non scuote nessuno. Opere, giurie, premi, spettatori, e soprattutto idee, conquiste di nuovi orizzonti si somigliano in modo impressionante. E' la sterilità che nasce dalla produzione con poco rinnovamento e poche idee. La noia vince,

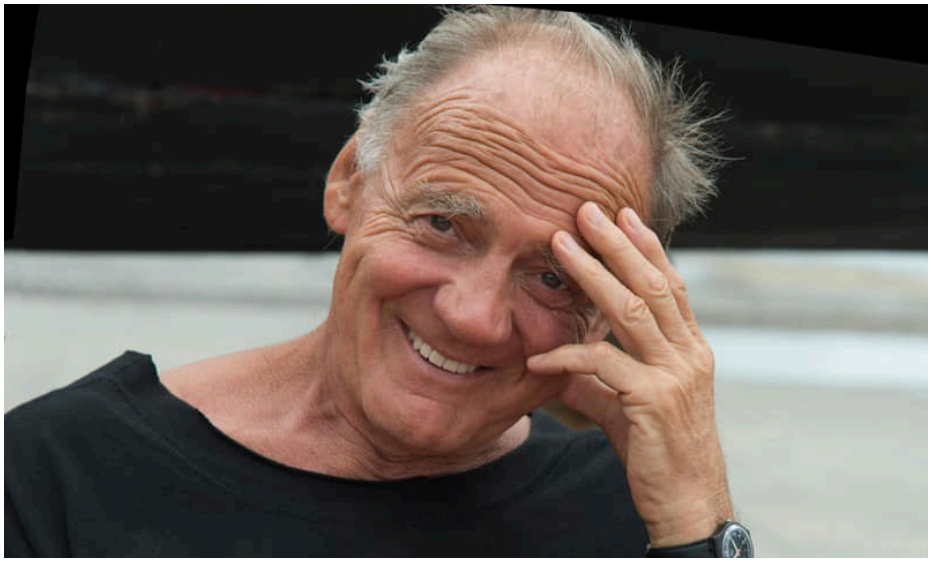
le feste per i brindisi celebrativi sono stucchevoli appuntamenti. Le televisioni non fanno molto di più, si ripetono e ormai sembrano ancorate a schemi quasi soltanto celebrativi, con il rilancio di vecchie testate, vecchi titoli, vecchi personaggi; lo spazio per qualche iniziativa originale, autonoma, ispirata da idee sveglia; ma purtroppo si vede, quel che si vede, spesso sarebbe meglio non fosse mai stato messo in produzione. Il pericolo imminente di sterilità ma di grande enfasi nei giornali in crisi e nelle tv che stanno vincendo sfugge, viene citato come ripetitività di paure e negazioni di novità profonde, motivate. La stampa carica l'informazione su aziende mondiali, pronte a tutto, spesso antiche (come la Disney, Warner Media, Comcast) o novità che si intrecciano tra loro (Netflix, Amazon, Apple, Hulu...). Tutte forze che lavorano per conquistare spazi e potere. La preparazione per la conquista definitiva va avanti ma la realtà è ovattata, generica. E si spiega. Nessuna iniziativa, nessuna voce, nessuna volontà si agita in Europa, tante grandi o medie aziende, spesso vincolate agli Stati, fanno poco o niente; in Italia, proprio niente. Timidezza. Incertezza. Timore, autocensura, scarsità di progetti. Me ne sono reso conto lavorando per l'Unione Europea a un progetto capace di creare sintesi tra scienza e spettacolo: 12 film di media durata, intitolati "Salviamo il professore", che sono piaciuti perché innovativi e spregiudicati, creativi. Una esperienza utile dopo il mio "1200 km di bellezza" prodotto da Luce Cinecittà che ha girato il mondo affermando in modo perentorio e ottimistico la frase di Dostoevskij: "La bellezza ci salverà". Sarà vero? Lo sarà se alle analisi fatte di vuote chiacchiere si sostituiranno risultati aperti al nuovo pubblico che attende, senza sapere, il suo domani. Le cose si muovono soltanto se si crea un'offensiva di proposte e obiettivi, tra scienza e narrativa, cinema e tv. Una esperienza, un cerchio nell'acqua dello stagno. Ma la questione deve scavalcare prudenza e incapacità di invenzione. Il tempo stringe. Le multinazionali dei Paesi più forti si sono mosse, si muovono. Noi stiamo guardando, assorti, all'acqua del fiume sottocasa che scorre noiosamente nella stessa direzione. Così la situazione si impantana e i nomi delle multinazionali fanno bracciate forti e risolute che rosicchiano le antenne degli altri, i perdenti...rassegnati. Lo spettacolo a volte spaventa ma a volte esalta di fronte a un bel film, a un atto di volontà di fiducia. Non c'è autore che non sogni il domani e si prepari a cercarlo dopo averlo invocato. Voglio dire che la crisi generale, mai negata, insiste per essere curata e guarita. Ma non basta. C'è bisogno di freschezza di pensiero e di velocità di progettare, e realizzare. Il cinema deve essere la ricerca di un nuovo futuro in un mondo che non sta fermo e attende altri ciak, altri battiti del cuore e della sensibilità.

Italo Moscati

1° Maggio a Napoli nel 1956. Détournement di Nicola De Carlo

Bruno Ganz, l'inquietudine nel cinema senza più confini

Tonino De Pace



Sono stati magici gli anni a cavallo tra i '70 e gli '80, dell'ormai trascorso scorso secolo, per il cinema europeo. Una bella sferzata di vitalità l'ha offerta il cinema tedesco e quella, ormai passata, nuova onda di autori capaci di inventare immagini che avrebbero per sempre mutato le prospettive di sguardo per migliaia di appassionati e studiosi, che avrebbero cambiato le coordinate della critica, facendo scoprire quel desiderio di nuovo che coincideva, straordinariamente, con un nuovo assetto politico, con un nuovo approccio della coscienza. Tutto sembrava doversi dirigere verso un inedito esistenzialismo che traduceva una nuova sensibilità solidale diretta anche ad abbattere le barriere fisiche e politiche, per rifugiarsi dentro una assoluta umanità, in una altrettanto originale forma di umanesimo. D'intorno un pessimismo ancora tutto da esplorare in questo rimettere al centro l'umanità dei sentimenti, soprattutto quelli fino ad allora inespressi o male espressi. Quei film, quel vento di rinnovamento che per noi arrivava da nord, era il segno di una nuova consapevolezza, di un mutamento della direzione del pensiero dopo l'assestamento, storicamente avvenuto, della pacificazione mondiale che sembrava essere arrivata nella metà dei '70, dopo la fine della guerra in Vietnam. Guerra questa per antonomasia e terreno di confronto e di scontro, sul quale si misuravano le forze in vista del lavoro futuro. Era il vento che avrebbe contribuito alla lunga, a buttare giù le divisioni del muro di Berlino e non si trattava solo di un fatto politico o geografico, ma piuttosto di una spinta generosa che avrebbe a sua volta, generato altri mostri e altri muri. Ma questo non potevano/non potevamo saperlo. In questo clima nascevano i nuovi registi, gli intellettuali che con l'occhio alla macchina da presa e un amore per il cinema che in forma così massiccia non si sarebbe più vista, almeno come fenomeno nazionale, si facevano carico di inventare storie e guardare al presente con intensa sensibilità. Tutto accadeva in quella Germania ancora dilaniata da una divisione punitiva, in un Paese che avrebbe ancora dovuto pagare per quasi vent'anni gli errori della seconda guerra mondiale. È in questa situazione, che vedeva i due blocchi politici contrapposti, e nella quale la Germania sembrava letteralmente stretta in una morsa, a farsi luce il nuovo pensiero non unanime, ma corale, dei registi. Era lo stesso clima nel quale le ferite della Cecoslovacchia erano ancora freschissime e non rimarginabili, dopo la recisione di quei fiori primaverili che la politica di Dubceck aveva fatto sbocciare e che il mattino del 20 agosto 1968 furono per sempre spezzati. Werner Herzog, Wim Wenders, Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Uli Edel, Margarethe von Trotta, Edgar Reitz, Volker Schlöndorff e Hans-Jürgen Syberberg sono i nomi più rilevanti di questa nuova onda di cinema, immagini e storie che avrebbero con il tempo e le stagioni successive, permeato il nuovo sentire che per la prima volta raccontava con intenso orgoglio autoriale lo smarrimento e l'inquietudine, il titanismo artistico e l'amore per l'arte, ma anche l'omosessualità come forma melodrammatica dell'esistenza, la memoria e la contemporaneità anche più scottante. Tutto questo e molto di più raccontava il cinema tedesco di quegli anni e, contemporaneamente, raccontava di uno sconfinato amore per il cinema del passato non solo nazionale, ma quello fondante, d'oltreoceano, facendo scoprire agli europei la grandezza di alcuni registi che avevano lavorato a testa bassa spaziando, con le loro storie, dentro al meraviglioso caleidoscopio dei generi. Questo avveniva proprio perché questi autori, prima di essere registi, avevano trascorso il loro tempo - prendendo a prestito la definizione di un innovatore della critica come Enzo Ungari - a mangiare film riempiendo di immagini il loro sguardo che le avrebbe metabolizzate in un cinema che sarebbe divenuto indimenticabile. Bruno Ganz è vissuto dentro questo svilupparsi di idee in movimento, di un cinema che per la prima volta sembrava abolire i confini, non solo fisici o politici, ma anche culturali, per diventare l'anima di un'altra soggettività che si formava. L'anima di quell'internazionalismo culturale che sicuramente Herzog, Fassbinder e Wenders rappresentavano con più evidenza di altri. Nel 1977 Wim Wenders affidò a Bruno Ganz la parte principale dell'indimenticabile noir *L'amico americano*, un film pienamente calato in quel clima in cui il genere serviva a riflettere sull'essenza di una vita sempre percorsa sul filo, di una naturale inquietudine che nasceva dallo sradicamento e dalla curiosità, un cinema, soprattutto, che sulla lezione del passato (Nick Ray, ma anche Samuel Fuller), fondava quello del presente, che avrebbe preparato il futuro (*Fino alla fine del*

"L'amico americano" (1977) di Wim Wenders

"Dans la ville blanche" (1983) di Alain Tanner

"La Marchesa von..." (1976) di Éric Rohmer

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

mondo). Bruno Ganz con il suo sorriso aperto, ma quella piega di malinconia che segnava la sua fisionomia che assomigliava più a quella di un meridionale d'Europa, piuttosto che ad uno svizzero tedesco, attribuiva ai suoi personaggi quella familiarità sotterranea che il pubblico ha sempre percepito e noi (giovani) spettatori che lo guardavamo lo sentivamo vicino. E forse fu proprio questo film, che fondava la sua realizzazione su una giovane cultura americana, sia letteraria, sia cinematografica, a segnare il percorso artistico di Bruno Ganz nel mondo del cinema, quello teatrale, legato ad una tradizione più strettamente europea, affondava le sue radici nelle antiche forme che hanno dato origine all'inflessibile mito della strutturata cultura tedesca. Il suo personaggio nel film costituisce l'incrocio di una specificità della poetica del Wenders di quegli anni, che confinava con la metafisica dell'anima, scandagliando i misteri esistenziali attraverso una quotidianità che si faceva speciale, inattesa e perfino silenziosa. Una quotidianità che improvvisamente, nelle tinte fosche del noir, diventava la forma del male del vivere e nel quale, il protagonista, si trovava a dovere sciogliere d'improvviso l'enigma della vita, il senso oscuro della morte e il senso di un generale smarrimento che poteva diventare anche il segno di una benefica crisi. Accanto alle opere precedenti come *Falso movimento* (1975) o *Alice nelle città* (1973) o ancora e meglio, con l'amico Handke, con *La paura del portiere prima del calcio di rigore* (1972), Wenders preparava la doppia summa di questa riflessione. Prima arriva *Nel corso del tempo* (1976), a seguire *L'amico americano* (1977) che diventano il vero archetipo di un cinema in cui la ricerca si fa scandaglio dell'anima, diventando indefinibile il confine tra vita e cinema e le immagini diventano il canale di comunicazione tra le due sfere della coscienza. Il primo restituisce il road movie ad una dimensione esclusiva che diventa presa di coscienza della solitudine e l'inafferrabilità dell'immagine diventa il sintomo evidente di quella ininterrotta comunicazione; il secondo, attraverso la complessità e la stratificazione dei generi e del noir come archetipo primario, utile a indagare e rendere manifesta la metafisica del quotidiano, diventa il brodo di coltura dove coltivare una ampia riflessione sulla labilità della vita e sulla opposta solidità dei sentimenti. La ricerca wendersiana avrebbe continuato il suo percorso su questa piega con alterne vicende, la ricerca di Ganz, segnata da quelle immagini non troppo si sarebbe discostata negli anni a venire con una solida continuità. Ma in effetti la carriera cinematografica di Ganz non era cominciata con Wenders. Il regista tedesco fu quello che meglio seppe leggere le sue doti e la sua inclinazione verso un atteggiamento aperto e problematico nei confronti della vita ed è per questa ragione che il personaggio di Zimmermann diventava una naturale *consecutio* della sua esistenza. Ma il primo autore ad affidargli una parte di protagonista fu proprio Eric Rohmer. Nel 1976 il regista e critico francese era da quattro anni lontano da un set da quel *L'amore nel pomeriggio* del 1972 che aveva concluso la serie dei Racconti morali. *La Marchesa Von O…*, tratto da un testo di Heirich von Kleist, diventa uno dei tre o quattro film in costume girati dal regista francese. Ganz, nelle vesti del conte che diventerà lo sposo di Giulietta, la Marchesa, conferisce al suo personaggio, con quei capelli lunghi e scarmigliati e le sue ampie vedute in fatto d'amore, un'aria di modernità che fa da contrappunto alla falsamente rigida etichetta di un inizio Ottocento già scricchiolante sotto i colpi dell'evoluzione del costume. Quel disagio e quel pessimismo profondo permea, pur nell'accentuato romanticismo, anche *Nosferatu* di Werner Herzog del 1979, film solo apparentemente di genere, quanto invece, film apocalittico e disperato che mette in scena la natura perversa di un male assoluto e un personaggio che eternamente ne assume le sembianze. Ganz nel film è l'immobiliarista Jonathan Harker che si troverà sopraffatto dal seducente potere di Nosferatu, confermando la debole natura umana e soprattutto il suo annientamento davanti all'insinuante figurazione del male, non morto e non vivo, privo di ogni segno d'amore. È poi la volta di Alain Tanner, svizzero come lui, inquieto e a suo modo nomade, come il suo cinema, come il suo interprete di *Dans la Ville blanche*. Era Bruno Ganz, era il 1983 e il film raccoglie suggestioni varie, la prima: il totale anonimato di ogni esistenza, lo sradicamento da ogni tradizione, il futuro come qui e ora, senza domani. È il cinema che più traduce un senso di assoluta solitudine del personaggio che sembra volere dimenticare il proprio passato, ma al contempo vive due storie d'amore in una città estranea che egli fa come propria, assorbendola dalle immagini che cattura con il suo dispositivo da cinematografo antiquato, ma fedele. Tanner sembra rivolgersi ad un cinema quasi primitivo per raccontare la coscienza libera del suo marinaio, guardando Lisbona, come dieci anni dopo l'avrebbe guardata Wenders, come terra di con-fine, estremo lembo di un'Europa malinconica ed eterna, Bruno Ganz aderisce perfettamente a questa storia del marinaio senza patria, del protagonista multilingue, in qualche misura con l'afflato di un uomo pienamente europeo, ma con il desiderio di liberarsi da ogni legame. È un cinema, quello di Tanner, assai affine a quello di Wenders e così come quello del regista tedesco è riuscito a trasformare in immagini la metafisica della costante mutazione che appartiene alla vita. Tanner traduce nelle sue immagini del superotto la coscienza del protagonista, Ganz incarna a sua volta quel bisogno di dispersione che diventa clima essenziale per un proprio ritrovarsi. Bruno Ganz è stato ed è ancora nella memoria, il volto di questa irrequietezza del vivere e forse condivide questa responsabilità solo con Hanna Schygulla, unica altra attrice che ha assunto su di se l'aura di una testimone di questo rinnovato esistenzialismo. Quanto a Ganz, oggi che la sua assenza ci pesa, pensiamo di non averlo mai potuto trovare in un posto che possa essere considerato consueto, dentro le vesti di un travet ad esempio, fosse anche dello schermo. I suoi personaggi tutti un palmo sopra quel principio di realtà così consueto, avevano e posseggono ancora, la forza di sorprendere, lanciando lontano l'immaginazione. Bruno Ganz, ha addensato con il suo lavoro di attore, quel cinema dell'anima, non quello della consuetudine, la dove i personaggi sentono forte il desiderio di guardare oltre, lontani dall'accontentarsi. Il cinema che anche Ganz ci ha insegnato ad amare è quello dentro il quale sembrava dovesse svilupparsi una forma di vita ulteriore, svelarsi definitivamente l'incognita dell'esistenza. Questo era Bruno Ganz, così lo abbiamo vissuto nel suo percorso d'attore, nella sua vicissitudine d'artista compagno di strada, con quel male di vivere che sembrava covare dentro e quella bonomia esteriore che era il segno di sorta di rassegnazione al perenne disagio dell'esistenza. Bruno Ganz assumeva il volto di un cinema eternamente disadattato, così come lo aveva immaginato anche Silvio Soldini, altro svizzero, ma italiano, nel suo magistrale *Pane e tulipani* (2000), nel quale il personaggio di Fernando Girasole diventa il mentore della fuga, l'angelo annunciatore di una nuova esistenza, di una nuova pienezza della vita per la casalinga napoletana avventurosamente finita nel sogno di una fuga da una routine nella quale non ritrovava alcuna scintilla di vitalità. Vogliamo ricordare Bruno Ganz a questo modo, come Fernando Girasole, pacificato e felice, mentre vaga nel mondo senza più confini, come il cinema che ci ha anche insegnato ad amare, nel quale ci siamo riconosciuti, felici del nostro essere liberi dentro quelle immagini.

"Nosferatu, il principe della notte" (1979) di Werner Herzog

"Pane e tulipani" è un film del 2000 diretto da Silvio Soldini

Tonino De Pace

La grande fuga (del pubblico)

Alberto Castellano

Dopo una riflessione sullo stato della critica cinematografica oggi, non poteva mancare quella sul pubblico contemporaneo, sugli spettatori di quest'epoca. Anche per evitare qualsiasi malinteso sulle sole "colpe" e le "responsabilità" della critica, qualsiasi equivoco circa una consequenziale assoluzione dell'assenza del pubblico, della fuga dalle sale degli spettatori. Anzi nella crisi generale (di incassi, d'identità, di strategie lungimiranti) del cinema italiano di oggi, ognuno dovrebbe fare la sua parte, le varie componenti interagiscono, s'influenzano e condizionano a catena. "E voi, imparate che occorre vedere e non guardare in aria; occorre agire e non parlare. Questo mostro stava una volta per governare il mondo! I popoli lo spensero, ma ora non cantiam vittoria troppo presto il grembo da cui nacque è ancora fecondo". Sono i versi della famosa poesia di Bertolt Brecht incisa su un monolite davanti al museo-monumento al deportato e ci sono ritornati in mente non solo per il riferimento al vedere e guardare, ma per l'invito a non abbassare la guardia difronte al mostro che naturalmente era il nazismo e che parafrasando il grande poeta e drammaturgo tedesco e forzando inevitabilmente contesto e situazione, ci piace estenderlo alla dimensione tecnologica, informatica e digitale attuale che fagocita tutto e tutti, un "mostro" invisibile che si è impossessato di noi, ma molti sono tutto sommato contenti di aver venduto l'anima al "diavolo". E riecheggiano anche le parole del Marcuse di "L'uomo a una dimensione" che nel 1964 radicalizzava la sua critica della società tecnologica avanzata. È chiaro che le sue riflessioni sia pure premonitrici a distanza di oltre 50 anni possono essere gioco-forza un po' datate e superate dalla rivoluzione tecnologica globale successiva ma forse paradossalmente riacquistano un valore di attualità proprio perché in una società sempre più futuribile - nella quale la velocità dei cambiamenti è tale da rendere presente ciò che fino a qualche anno fa sembrava ancora un futuro lontano – il peso dell'individuo è ulteriormente ridotto a una "monodimensionalità" a dispetto dell'apparente democrazia digitale. "Il sistema tecnologico ha, infatti, la capacità di far apparire razionale ciò che è irrazionale e di stordire l'individuo in un frenetico universo cosmico in cui possa mimetizzarsi. Il sistema si ammanta di forme pluralistiche e democratiche che però sono puramente illusorie perché le decisioni in realtà sono sempre nelle mani di pochi" è il concetto-chiave del filosofo tedesco. Questa premessa, lungi dall'essere una pretestuosa esibizione intellettuale, serve a estrapolare due categorie - lo sguardo e lo status di "homo technologicus" - fondamentali per cercare di individuare le identità del pubblico odierno e valutarne realisticamente le prospettive piuttosto che scivolare nel solito slogan della rassegnazione "alla ricerca del pubblico perduto". Anche se ormai bisogna parlare di pubblici, non c'è più lo spettatore-massa. Da quando un po' di anni fa è cominciata l'emorragia degli spettatori, la crisi di presenze, il calo vistoso degli incassi che colpiva impietoso anche film americani di genere che una volta trionfavano ai botteghini, si sono succedute analisi di vario tipo: la pirateria, i dvd piratati, l'offerta di cinema in tv, la programmazione televisiva su tempi tra

l'uscita in sala e il passaggio sul piccolo schermo più brevi di una volta, anche l'uscita sul mercato dei dvd da acquistare o noleggiare molto ravvicinata, il proliferare dei cineforum che danno la possibilità di vedere a prezzi ridotti film usciti regolarmente in sala pochi mesi prima. Tutto questo è vero ma non basta più. Oggi può essere più utile e interessante interrogarsi appunto sulla frantumazione e dispersione dello sguardo, sulla incapacità/difficoltà di guardare *oltre* lo schermo, sulla scarsa disponibilità e interesse a guardare invece di limitarsi a vedere il film, su un rapporto corpo/mente che ridefinisce l'identikit di uno spettatore sempre più sballottato tra un richiamo, una seduzione, una suggestione e l'altra. Uno spettatore risucchiato da una macchina tentacolare e polimorfica produttrice di immagini, impossibilitato a individuare un centro di riferimento che non è solo la (vecchia) sala cinematografica per riassaporare/ritrovare la capacità di *penetrare* il senso profondo dell'immagine, di vivere anche inconsapevolmente un'esperienza percettiva. Insomma oggi si può parlare di uno "spettatore paratestuale" che non è di per sé irrecuperabile, a patto di individuare il punto da cui ripartire. La rivista "Segnocinema" ha dedicato recentemente all'argomento un ottimo speciale curato da Paolo Cherchi Usai e intitolato "Lo spettatore rivisitato" diviso in due parti (numeri 215 e 216) che prima ha percorso la storia dello spettatore e poi ha approfondito lo spettatore del futuro. Alcuni illuminanti interventi critici riferendosi all'odierno "spettatore mobile" o "spettatore virtuale", sollevano la questione del consumo sfrenato di immagini artificiali che non significa che sappiamo guardarle meglio, dello spettatore pioniere e consumatore al tempo stesso, di esploratore e cavia della tecnocrazia, dei molti che ormai trattano il cinema come oggetto di una percezione distratta e superflua. Si è già detto e scritto molto sulla fine della "centralità" della sala cinematografica, di una comprensibile nostalgia per un modo di andare al cinema che non esiste più come anche del paradosso che all'alto tasso di tecnologia audiovisiva garantita da anni da molte sale soprattutto dei multiplex non corrisponde un incremento del pubblico, la visione perfetta in termini di risoluzione e definizione non è sufficiente a catturare spettatori di varie generazioni e formazioni. Il problema infatti non è questo o almeno passa in secondo piano rispetto ad altri aspetti che hanno a che fare con la mutazione socio-antropologica e l'alterazione psicologica-percettiva del pubblico contemporaneo. Anche perché il problema non è tanto il luogo della visione (fermo restando la priorità assoluta per una visione adeguata del grande schermo) quanto i film, non è tanto l'abbandono della sala quanto quello del cinema tout court. L'allarme per una diaspora del pubblico in realtà non è riferito tanto alla Y o Z generation, quelle fasce di pubblico che viaggiano in automatico nella galassia audiovisiva senza fregarsene più di tanto di distinguere cinema, video, tv, videogame, generi e storie, quanto alla generazione compresa tra i 50 e i 70, i vecchi appassionati e cinefili, i veterani della sala buia molti dei quali hanno mollato, manifestano spesso una disaffezione, uno scetticismo, una disinformazione e anche un qualunquismo sconcertanti. Non c'interessano più di tanto le solite, noiose motivazioni della raggiungibilità dei cinema, del problema del parcheggio, della puzza di popcorn, degli impegni familiari, dei bambini da andare a prendere a scuola, dei cani, degli orari della collaboratrice domestica e via dicendo. Come non c'interessano le periodiche, cicliche, consolatorie classifiche degli incassi, i dati numerici che cercano di stemperare il problema alludendo alle fisiologiche oscillazioni di presenze che dipendono dalle stagioni e dai film distribuiti. L'altro paradosso è che oggi se comunque si vuole vedere un film c'è l'imbarazzo della scelta tra dvd falsi ma di buona qualità, possibilità di vedere i film in streaming su alcuni siti o di scaricarli,

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

offerta di alcune piattaforme digitali con un supporto di piccolo schermo adeguato (chi non possiede ormai un televisore da minimo 40 pollici?) lasciando naturalmente ai "pervertiti" l'opzione dei vari dispositivi (computer portatili, tablet o smart) che alterano di fatto la percezione di un film. Esiste per fortuna una minoranza cinefila che ha attrezzato una piccola sala casalinga con maxischermo da 50 – 60 pollici, diffusione dolby, risoluzione 4K ottimale, oscurità necessaria in modo da rendere meno indolore il distacco dalla sala canonica. Ma stiamo parlando di un'elite, una goccia nel mare magnum del pubblico perduto, quello delle attendibili campionature che fanno *sentire* la loro assenza indiscriminatamente per il cinema d'autore più estremo e per quello americano più commerciale, per le cinematografie asiatiche, arabe ed europee, per i generi più consolidati (drammi e commedie) e più classici e spiazzanti (horror, fantascienza..). E allora nelle macro-categorie del "vorrei ma non posso" e "potrei ma non voglio" troviamo di tutto, di più: quelli che sono sinceramente innamorati del cinema e (ri)vedono in televisione o con dvd e lettore i classici o i propri personali cult ma non mettono piede in un cinema neanche sotto tortura; quelli pigri, pantofolai e casalinghi che vedono quasi rassegnati solo il cinema programmato dalle varie emittenti (e magari spesso non hanno Sky che ha l'offerta migliore); quelli che sentono forte il richiamo del cinema contemporaneo e della sala ma poi preferiscono i vecchi film da vedere a casa o con un pizzico di nostalgia per la pellicola si ritagliano la piccola cineteca casalinga con tanto di proiettore 16mm e la libidine del raro film trovato in un mercatino; quelli che drasticamente si rifugiano con estremismo cinefilo d'altri tempi in una dimensione da cineteca esclusiva per custodire il cinema del passato ed esorcizzano la "minaccia" del cinema contemporaneo al loro purismo scegliendo di non vedere niente; quelli agnostici (in alcuni casi pentiti per il loro passato di consumatori medi di cinema) che si disinteressano di tutto quello che (cinematograficamente parlando) succede intorno a loro sia in termini di uscite di film, di eventi cinematografici sia di informazioni (cronaca o recensioni) sul cinema che si produce e distribuisce; quelli che ciondolano senza particolari motivazioni e quando t'incontrano ti chiedono puntualmente "Che c'è di buono in giro?" o "Mi consigli qualche film?"; quelli che invece non vanno nelle sale ma sono informatissimi, leggono molto recensioni, anticipazioni, cronache dai festival sui giornali o sulla Rete e alcuni da vecchi appassionati e conoscitori di autori e cinematografie sono capaci di intavolare una discussione e un confronto su un film come se l'avessero visto; quelli che hanno l'idiosincrasia per le multisale e inorridiscono al solo pensiero di sentire l'odore dei popcorn o sgranocchiare patatine; quelli che hanno il preconcetto di andare a vedere un film iraniano, libanese, indiano o cinese in una multisala perché sono i fondamentalisti del cinema d'essai e pensano che sia stato programmato per caso o per errore (in parte hanno ragione perché in Italia nell'esercizio c'è ancora una separazione netta tra i multiplex e le sale del cinema colto e impegnato) e non sanno che in molte città europee al contrario è diventata una pratica acquisita la programmazione mista nei multicinema; quelli snob e radical chic che spesso scelgono la sala d'essai (garanzia di qualità) piuttosto che un film e magari se lo stesso film viene programmato in un'altra sala a 300 metri non ci vanno; quelli o quelle che sono terrorizzati dall'idea di andare al cinema da soli o da sole e si lamentano che perdono molti film perché non trovano mai nessuno con cui vederli (senza sposare le teorie estreme della cinefilia più ortodossa per la quale al contrario i film vanno visti in religiosa solitudine, non ci sembra una tragedia a meno che questo disagio non ha a che fare con altri problemi); quelli *desaparecidos* che improvvisamente rispuntano per qualche film-evento; quelli insofferenti alla visione di un film di particolare richiamo in sale affollate perché non sa (più) neanche cos'è il rito collettivo; quelli che insegnano cinema all'Università ma – con le dovute eccezioni - vanno pochissimo al cinema e sono ultraselettivi (della serie "Io il cinema lo insegno posso fare a meno di vedere quelli di oggi"); quelli fanatici della serialità americana e veri dipendenti dalle grandi serie di genere prevalentemente di Sky (e si può capire vista la qualità) che arrivano poi a estremizzare la passione sostenendo che ormai è quello il vero cinema contemporaneo. Insomma un bel campionario sicuramente non esaustivo ma sufficiente a delineare la deriva patologica del pubblico contemporaneo, la desertificazione degenerativa del circuito cinematografico. E allora qual è la terapia per guarire da questo allontanamento endemico dalla sala e da tutto il rito di massa? Cosa si può ipotizzare per recuperare "lo spettatore perduto"? È difficile fare qualsiasi ipotesi in prospettiva futura: ci potremmo trovare in uno scenario post-apocalittico nel quale non ci sarà neanche una sala per mancanza di pubblico oppure difronte a un imprevedibile risveglio delle masse che prendono d'assalto i cinema come succedeva negli anni d'oro. Non ci resta che affidarci alle riflessioni di due grandi filosofi francesi a proposito di due concetti-chiave della condizione dello spettatore di oggi come di ieri: la solitudine e lo sguardo. Dice Jacques Derrida in *Le cinéma et ses fantômes*, intervista raccolta da Antoine de Baecque e Thierry Jousse in "Cahiers du Cinéma", 556, 2001 (*Il cinema e i suoi fantasmi*, "aut aut", 309, 2002): "Io non amo sapere che c'è uno spettatore al mio fianco, o quantomeno, sognerei di ritrovarmi solo, o quasi, in una sala cinematografica. Quindi, non impiegherei la parola "comunità". Ma nemmeno la parola "individualità", che richiama una dimensione troppo solitaria. L'espressione opportuna è quella di "singolarità", perché disfa il legame sociale, lo sposta e lo rimette in gioco diversamente. È per questo che nella sala

"Lo spettatore emancipato" di Jacques Rancière ed. Derive-Approdi anno 2018 pag. 176

cinematografica si può produrre una neutralizzazione di tipo psicoanalitico: io sono solo con me stesso, ma anche consegnato al gioco di tutti i transfert. […] Al cinema, io reagisco "collettivamente", ma imparo anche a essere solo: del resto si tratta di un'esperienza di dissociazione sociale che senz'altro deve molto allo stile di vita americano. La solitudine di fronte al fantasma è una prova fondamentale dell'esperienza cinematografica. Tale esperienza è stata anticipata, sognata, addirittura invocata dalle altre arti, come la letteratura, la pittura, il teatro, la poesia, la filosofia, e ben prima dell'invenzione tecnica del cinema. Diciamo che bisognava proprio inventare il cinema, per colmare un certo desiderio di rapporto con i fantasmi. Il sogno ha preceduto la sua "invenzione". Jacques Rancièr in *Lo spettatore emancipato* (Derive-Approdi, 2018) sostiene che chi guarda non sa vedere. Per guarire lo spettatore da tale infermità, filosofi e rivoluzionari si sono trovati accomunati nell'intento di strapparlo dalle illusioni percettive e conoscitive che ne farebbero un subalterno. Il libro propone un integrale rovesciamento: l'emancipazione della quale la figura dello spettatore è portatrice passa per lo sguardo e la passività, per un diverso uso delle capacità di percepire che sono di ciascuno e la possibilità di tradurre in pensiero o in azione anche ciò che si guarda senza conoscere. Da questa prospettiva, quella di una comune incapacità e di una comune ignoranza, si tratta di definire proprio altre capacità e altri saperi, passando da un mondo sensibile dato a un altro mondo sensibile.

Alberto Castellano

Muros

Natalino Piras

Sui muri, un film mai fatto potrebbe avere inizio dai *Condaghes*, che sono atti amministrativi in lingua sarda tra l'XI e il XIII secolo al tempo dei Giudici. Molti *Condaghes* sono la descrizione dettagliata, come si conviene a una scrittura notarile, di linee di confine: *"Ego iudike Mariane de Laccon chido ad su muristere de Santa Julia de Kitarone su saltu de Coperclatas..." Su muristere*, o *muristene* o *moristene*, è quanto di struttura muraria rimane adiacente a una basilica, un santuario, una chiesa campestre: una specie di sacro recinto che da semplice sagrestia e ripostiglio si allargava a diventare *cumbessia*, luogo di accoglienza di devoti, novenanti e pellegrini. Sono necessari i muri. Muros è rimasto come nome di un paese, nel nord Sardegna e *su muru* al singolare designa ancora in tutta l'Isola tratti di strada, ponti, persino qualche viadotto. I muri sono nella nostra storia, la pietra con cui sono state recintati pascoli e terre che da comunitarie sono passati a essere proprietà privata. I muri sono nella nostra narrazione, nelle metafore, nei proverbi, in arte e letteratura, nei segni e nelle visioni. Sono di materia, sabbia, terra, ancora e sempre pietra, granito e basalto, muri a secco oppure cementati (la loro riproduzione abita paesaggi tipo Costa Smeralda dove regna l'artefatto). Oppure sono immateriali: il silenzio degli uomini e il silenzio, l' assenza di Dio: come muri di prigione, insormontabili, come segno di incomunicabilità. Il discorso si allarga. Va oltre il mare che l'Isola circonda. Le campiture sono destinate a trovare, nel nostro racconto, altri muri, diverse altre insormontabilità. *Muri* (*Falak*,1968) è un film del magiaro András Kovács: profezia (il cinema magiaro fu in quei lontani anni Sessanta-Settanta nella spina dorsale del tempo) dei muri come barriera, come respingimento dello straniero (leggi la politica razziale dell'attuale premier ungherese, il sovranista Orbán). Muri di guerra fredda come quello di Berlino, abbattuto nel 1989 dopo un trentennio di socialismo reale. Muri di guerre in corso, in cemento armato,come quello che separa israeliani e palestinesi nella striscia di Gaza. Come quello che Trump vorrebbe erigere per respingere altre immense folle di senza terra, senza mura domestiche, di poveri e diseredati, migranti dal Sud America e dal Sud del mondo verso il Nord. Muri trovano, come reale e come progetto del Potere, del dio-denaro, del Capitale, del sovranista Trump. Muri e barriere da erigere, come una moltiplicazione all'infinito delle *tancas serradas a muru* della nostra storia, al tempo delle Chiudende (1820). Muri come *maschere d'oppressione che ci tagliano la lingua*. Così anch'io, nei lontani anni Settanta, al tempo del Collettivo Proletario nel mio paese in Barbagia, iniziavo la sceneggiatura per un murales adesso in rovina, quasi del tutto scomparso. Sui muri scrivemmo e pintammo la storia dei nostri partigiani. Quel murales non esiste più. L'avremmo potuto mettere a contrasto, per tornare alle barriere tra Sud del mondo e Nord, ad altri muri di sangue e cemento dove i narcotrafficanti messicani mettono a morte, crocifiggendoli, altri narcotrafficanti. Tutto torna al cinema. La sceneggiatura iniziata dai *Condaghes* allarga l'occhio della macchina da presa da un reale/immaginario lontano, uno e tanti Medioevo, al reale nostro contemporaneo: quanto urge nelle nostre visioni e rappresentazioni. A proposito di muri, il silenzio di Dio è la struttura portante di tutto il cinema di Ingmar Bergman. Al centro, per dire di quanto il silenzio di Dio, lo stesso di Auschwitz, sia più tangibile di quanto si creda, ci sono la contemporaneità, *Il posto delle fragole* (*Smultronstället*, 1957) al centro del centro. E ancora e sempre, il Medioevo, come un paese-paesaggio portatili, del *Settimo sigillo* (*Det sjunde inseglet*, 1957): la partita a scacchi tra il nobile cavaliere Antonius Block e la Morte. Là arrivano, anche nell'essenza del cinema bergmaniano, condizione necessaria della Storia del Cinema, le proiezioni che partono dai *Condaghes*. Un Medioevo tutto da comprendere, non solo cinematograficamente. Ma che nei *Condaghes* e nel Cinema ha referenti necessari. Per dire della tremendità della guerra, tornando ad Antonius Block (c'è nel nome, inevitabile, il richiamo a Bosch, Bruegel, Memling, l'immaginario medievale reso dalla pittura fiamminga e tedesca alle soglie del Rinascimento), costui ha riverbero nell'oggi e in tutti i nostri ieri. Come, giocando con le assonanze tra *muristene*, Monastir (stesso nome di un paese del Campidano, alle porte di Cagliari e di una città tunisina), e la battaglia di Minas Tirith, la città-fortezza, altissime mura, creata dal genio di J. R. R. Tolkien, terzo volume de *Il Signore degli Anelli* (1937-1949) intitolato *Il ritorno del re*, ultima parte dell'omonima trilogia cinematografica (2001- 2003, *La compagnia dell'anello* e *Le due torri le prime due*), opera di Peter Jackson. Gollum, Aragorn, Frodo Baggins, Sauron, Gandalf, sono nomi che appartengono, cinematograficamente parlando, sia ai *Condaghes*, sia al silenzo di Dio bergmanino, sia ad Auschwitz. Un altro centro del nostro cinematografico *muristene* è il santuario, le sue mura. In Sardegna e tanti diversi altrove. Il santuario e, altra struttura portante del Medioevo che torna, l'abbazia, le sue mura di pietra e sassi e marmi che sfidano il cielo. L'abbazia-tipo è quella de *Il nome della Rosa*, il film (*The Name of the Rose*, 1986) di Jean-Jacques Annaud e la serie televisiva dell'inverno appena passato diretta da Giacomo Battiato, entrambi dal capolavoro omonimo (1980) di Umberto Eco. Altro centro è Notre-Dame. Come è stata, come è, come era sino al 15 aprile 2019, prima che il fuoco la

segue a pag. successiva

Estate 1976. Il Collettivo Proletario a Piazzedda 'e Leone, davanti al murales da loro realizzato per i Partigiani di Bitti che combatterono nella Resistenza. In prima fila da sinistra a destra: Natalino Piras, Salvatore Orunesu, Bustianu Cumpostu e Nico Orunesu. Nel gradino più su: Diego Asproni, Giovanni Orunesu e Mauro Cumpostu. (I due mancanti sono i ragazzini, uno fa le corna,che a loro modo hanno fatto a tempo a mettersi in posa, foto di un passante)

"Notre-Dame de Paris" anche "Il gobbo della cattedrale" (1956) di Jean Delannoy, con Anthony Quinn nel ruolo del protagonista e Gina Lollobrigida in quello di Esmeralda

segue da pag. precedente

distruggesse. Dice il grande storico Jacques Le Goff nel suo *La civiltà dell'Occidente medievale* (1964) che "Notre-Dame fu sede di un vescovado dipendente da Sens, la cattedrale attuale viene iniziata nel 1163 dal vescovo Maurizio di Sully. Il coro è terminato nel 1177, il transetto e la navata nel 1196, la facciata, cominciata nel 1190, nel 1250. Il XII secolo vede ancora la costruzione delle cappelle del coro. Il XIV secolo aggiunge una tribuna, vede ancora la costruzione delle cappelle del coro. Il XIV secolo aggiunge una tribuna soppressa da Giulio Hardouin-Mansart. La sobrietà dell'interno (lungo m. 130 e alto 35), la bellezza un poco austera delle sculture (il Portale del Giudizio al centro, di sant'Anna a sud, della Vergine a nord) fanno dell'insieme un esemplare di gotico severo". La cattedrale di Parigi è storia nella storia, romanzo nel romanzo, cinema nel cinema. Giusto dire di un archetipo: *Notre-Dame de Paris* (1831) di Victor Hugo. È la storia così come l'immaginario della corte dei miracoli, di Esmeralda e Quasimodo che nel film di *William Dieterle* del 1939 viene reso magistralmente da Charles Laughton. Ma Quasimodo è stato anche un grande Anthony Quinn, nel film diretto nel 1956 da Jean Delannoy, dove Esmeralda era Gina Lollobrigida e Alain Cuny faceva Frollo. Ricordo bene il Quasimodo e *les gargouilles* dei cartoni animati Disney dei film di Natale quando mie figlie erano bambine: *Il gobbo di Notre-Dame* (*The Hunchback of Notre Dame*, 1996) di Gay Trousdale e Kirk Wise. Notre-Dame. Nel romanzo *I pilastri della terra* (*The Pillars of the Earth*, 1989, da cui la serie televisiva Canada-Ungheria-Germania, 2010) di Ken Follett c'è, come cosa annunciata, la dettagliata cronaca di un incendio, un rogo che divora la cattedrale, precisa Notre-Dame del 15 aprile 2019. C'è una morale in questa narrazione? "Morale: i muri tendono a fare una brutta fine, Mr. President". La virgolettatura viene da un articolo di Helena Janeczek (L'Espresso n. 16, 14 aprile 2019, 62) a proposito di Medioevo che torna, a proposito del ritorno in tv del *Trono di spade* "con stupri, tradimenti e torture, una saga del passato che intercetta lo spirito dei nostri tempi". Il presidente in questione, va da sé, è Trump, che copiando dal manifesto appunto del *Trono di spade* (sul canale HBO e su Sky Cinema dal 17 aprile 2011) si era messo a fare muro contro l'Iran, annunciando il ripristino delle sanzioni nucleari che Obama aveva annullato. Sintomatico evidenziare, per tornare ai *Condaghes*, come, specie in quello di San Pietro di Silki, figuri la parola *valliclu*, che vuol dire piccolo avvallamento ma che ha una e più attinenze con *the Wall*, il muro per antonomasia. Molto c'entra la canzone (1979) dei Pink Floyd e il film di Alan Parker *Pink Floyd The Wall* (1982): per quanto magistralmente, con forte tensione etico-estetica riesce a dire di produzione di mostri e di infernale, la rappresentazione e la messa in musica di un trumpismo come catena di montaggio della banalità del male. Alla stregua di Eichmann, solerte impiegato di Hitler che sapeva come far funzionare la macchina-morte di Auschwitz e di tanti altri campi di sterminio. Tutti circondati da muri in mattoni rossi, elettrificati con l'alta tensione che correva lungo chilometri e chilometri di filo spinato. Per intenderci: non siamo nell'Età di mezzo, il Medioevo, ma mille anni dopo, nel Novecento, dopo Riforma e Controriforma, dopo le rivoluzioni industriali, dopo l'Illuminismo e la Rivoluzione francese: il secolo breve dice lo storico marxista Eric J. Hobsbawm, compreso tra due guerre mondiali che guardano a tante terze di questo Duemila. I morti a mucchi, a muri, una infinita muraglia, molto più lunga di quella cinese. Questa muraglia, come reale storico (si iniziò a costruirla intorno al 215 a.C.) e come luogo dell' immaginario, popola il cinema. Visioni mie personali vanno da *Quelli della San Pablo* (*The Sand Pebbles*, 1966) di Robert Wise a *55 giorni a Pechino* (*55 Days at Peking*, 1963) di Nicholas Ray, tutti e due ambientati al tempo della rivolta dei Boxer contro il colonialismo straniero (1899-1901). Dalla narrazione dello Schindler tedesco *John Rabe* (2009, epicentro lo stupro di Nanchino, dicembre 1937, opera dei giapponesi) di Florian Gallenberger a *L'ultimo imperatore* (*The Last Emperor*, 1987) di Bernardo Bertolucci. Da diversi film su Gengis Khan (uno per tutti *I Mongoli*, 1961, di André De Toth, Riccardo Freda, Leopoldo Savona) al cartone animato Disney *Mulan* (1998) di Tony Bancroft e Barry Cook. Passando per il *Marco Polo* televisivo (1982) di Giuliano Montaldo e *L'ultimo lupo* (*Wolf Totem*, 2015) ancora di Jean-Jacques Annaud dal romanzo autobiografico, in Mongolia al tempo della rivoluzione di Mao, *Il totem del lupo* (2004) di Jiang Rong. Muraglia cinese e altri muri della storia e del mito. Magari ripartendo dal Cuzco, Machu Picchu, che visto dall'alto dà l'idea di un giaguaro, animale sacro per gli Inca. Agli antipodi di narrazione cinematografica, L'America Latina conquistata dagli spagnoli come geografia storica, potremmo collocare *La grande strage nell'impero del sole* (*The Royal Hunt of the Sun*, 1969, tratto dall'omonimo testo teatrale di Peter Shaffer, Robert Shaw-Pizarro e Cristopher Plummer-Atahualpa) di Irving Lener a *Apocalypto* (2006) di Mel Gibson. Gli alti templi sacrificali e le piramidi di sangue degli Aztechi le ritroviamo pure in *Vera Cruz* (1954) western di Robert Aldrich. I kolossal di Hollywood e le loro imitazioni, i *pepla* italiani degli anni Cinquanta-Sessanta, sono una rassegna di mura e muraglie, tutte rifatte in cartapesta, già dal tempo del muto, nel passaggio dal bianco/nero al colore: le piramidi d'Egitto, le mura di Babilonia, di Gerusalemme, di Atene e Sparta, di Roma e Cartagine, di tanti altri luoghi reali e immaginari. Una filmografia sterminata. Le mura per antonomasia restano quelle di Troia, come è giusto che sia, considerato che l'*Iliade* e l'*Odissea* alla stregua e più della *Bibbia* e del *Gilgamesh* sono la perenne narrazione del mondo. Una ipotetica linea di racconto cinematografico, stando a Omero come fonte, va da *Elena di Troia* (*Helen of Troy*, 1956) di Robert Wise, Mario Bava e Piero Schivazappa, a *Troy* (2004) di Wolfgang Petersen. In mezzo, considerevole opera, l'*Odissea* televisiva (1968) di Franco Rossi. In mezzo tanto altro Medioevo, le scogliere e i fossati di *Excalibur* (1981) di John Boorman, le mura di Edimburgo e diversi castelli di *Braveheart* (1995) di Mel Gibson, tante versioni di *Giovanna d' Arco*. Un finale provvisorio di queste inaccessibili mura, riverberanti dai nostri *Condaghes* e da tutti i nostri Medioevo sta nella scalata da parte dei marines americani di Pointe du Hoc, spiaggia Omaha, il 6 giugno 1944, il giorno dello sbarco in Normandia. Una scalata di sangue. Più che *Salvate il soldato Ryan* (*Saving Private Ryan*, 1998) di Steven Spilberg, Pointe du Hoc, riesce a raccontarlo lo spettacolo de *Il giorno più lungo* (*The Longest Day*, 1962) di Ken Annakin, Andrew Marton, Darryl F. Zanuck e Bernard Wicki dall'omonimo resoconto giornalistico (1959), con qualche omissione e più di una finzione, di Cornelius Ryan. La nostra storia, non solo cinematografica, sta ancora là, a Pointe du Hoc.

"Quelli della San Pablo" (The Sand Pebbles, 1966) di Robert Wise

"55 giorni a Pechino" - 55 Days at Peking (1963) di Nicholas Ray

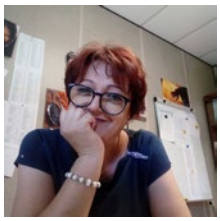
"The Wall" (1979) album del gruppo musicale britannico Pink Floyd, 1979

Natalino Piras

V. Viaggio all'interno del Centro Sperimentale di Cinematografia

Intervista al Preside della Scuola Nazionale di Cinema Adriano De Santis

Al Centro Sperimentale di Cinematografia ogni anno si contano centinaia di richieste di giovani che vogliono imparare i mestieri del cinema. Il Csc è un incubatore culturale dove confluiscono registi, scenografi, montatori, tecnici del suono e maestri della fotografia, attori ma anche studiosi, docenti, personalità di fama internazionale che con grande generosità trasmettono le proprie esperienze, le proprie conoscenze a chi riesce a superare una lunga e severa selezione. Ogni anno la Scuola si rinnova, offre nuovi programmi, nuove opportunità di studio, di ricerca, di confronto con le altre scuole di cinema presenti in tutto il mondo. Da gennaio scorso Adriano De Santis è stato nominato preside della Scuola, lo abbiamo incontrato per farci raccontare quali saranno le novità del suo programma didattico


Susanna Zirizzotti

Adriano De Santis, preside della Scuola Nazionale di Cinema dal primo gennaio di quest'anno, qual è stato il tuo percorso professionale prima di ricoprire questa carica?

Mi sentirei di dire che "vengo" dal Centro Sperimentale di Cinematografia. Ho iniziato ad insegnare qui nel '93-'94 agli attori, poi insieme a Giancarlo Giannini sono passato alla direzione del Corso di recitazione. In quegli anni al CSC ho fondato delle nuove strutture come il Service cast artistico, una vera e propria agenzia e i Csc Lab, un'area didattica, oltre ai tradizionali corsi triennali, fatta di laboratori brevi che hanno consentito a tanti allievi di avvicinarsi al mondo del cinema e dato modo a noi di sperimentare nuovi percorsi di formazione. Al CSC ho ricoperto il ruolo di vice preside con Giuseppe Cereda, poi di Direttore amministrativo e successivamente di vice preside con Caterina d'Amico, con la quale sono cresciuto in tutti questi anni fino a ricoprire il ruolo di Preside. Al di fuori del CSC ho lavorato come regista, musicista e soprattutto come organizzatore e produttore in ambito culturale. Ho creato e diretto molti grandi eventi. In teatro, ho portato in scena soprattutto lavori di nuovissima drammaturgia. Un lavoro nell'ambito della musica che ricordo sempre con piacere è la composizione delle musiche originali per l'ultimo film da regista di Giancarlo Giannini, *Ti ho cercata in tutti i necrologi*. Ho lavorato anche molto nell'ambito audiovisivo elaborando format di nuova comunicazione, nuove modalità di pubblicità, cortometraggi, tanti filmati istituzionali, come regista o anche produttore. Ho cercato una carriera colorata, non tradizionale, passando attraverso molteplici professionalità, nel cinema, teatro, musica; tutte grandi esperienze che ora mi aiutano a svolgere il lavoro di Preside che è un incarico complesso e che necessita da un lato di capacità organizzative, dall'altro della conoscenza dei diversi ambiti del cinema. Ci tengo tantissimo a dire che molto di questo lo devo a Citto Maselli e soprattutto all'attrice e scrittrice Goliarda Sapienza, una vera guida artistica e culturale per me: mi ha veramente aiutato a "crescere". Grazie a lei, ho potuto frequentare, quando ero giovanissimo, gli ultimi veri salotti del cinema italiano, e con lei ho imparato tantissimo frequentando set importanti. Con lei ho avuto l'occasione di lavorare sulle bozze del suo grande romanzo *"L'Arte della gioia"*, diventato poi, come purtroppo spesso accade dopo la sua morte, uno dei massimi romanzi del secondo novecento italiano. Con Goliarda ho cominciato a scrivere una serie di lavori per il teatro ispirati ai suoi libri che poi purtroppo non abbiamo terminato. Il sapermi muovere in questo mondo senz'altro lo devo a lei.

Adriano De Santis, Preside del Csc

Una lezione seguitissima al Csc

Caterina d'Amico dal 1988 al 1994 è stata Sub-Commissario del Centro Sperimentale di Cinematografia, con delega per la Didattica e i rapporti culturali. Dal 1998 al 1999 ha fatto parte del Consiglio d'Amministrazione della Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia e, dal 1999 al 2018, con una breve interruzione, è stata Preside della Scuola. Subentrare alla d'Amico è un compito difficile, impegnativo. Cosa raccoglierai dalla sua eredità e cosa invece pensi di cambiare.

Avendo cominciato ad insegnare al CSC giovanissimo ho avuto Caterina come una sorta di faro guida. Da Caterina ho indubbiamente imparato moltissimo, da un lato le strategie generali della gestione culturale e organizzativa di una scuola complessa come il CSC e dall'altro come affrontare tutti quei piccoli e grandi problemi che inevitabilmente si pongono nel quotidiano. Più che cambiare credo che molte cose vadano innovate, soprattutto perché gli anni passano e viviamo in un mondo in costante evoluzione, sempre più veloce. Dall'avvento del digitale in poi i tempi del cambiamento si sono estremamente ristretti. Sin da subito ho voluto creare un nuovo corso triennale dedicato alla figura del visual effects supervisor & producer. Già ora il corso è una realtà e ci sta dando molte soddisfazioni. Abbiamo anche creato un grande laboratorio annuale dedicato al cinema interattivo. Ne vado particolarmente orgoglioso in quanto è il primo laboratorio del genere attivato a livello internazionale. Siamo riusciti in

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

tempi molto brevi a rendere il Diploma del Centro Sperimentale equipollente alla laurea. Questo rappresenta un passo estremamente importante non solo per i nostri allievi, ma anche per la nostra Fondazione. Stiamo lavorando alla ridefinizione dei programmi e dei piani di studio, non solo per essere al passo con i tempi, ma anche per cercare di trovare delle "vie nuove", di sviluppare nuovi linguaggi, favorendo il momento interdisciplinare della Scuola e perché no, rischiando qualcosa, ma sicuramente sperimentando. Appunto per questo nascerà a breve un gruppo creativo formato dai talenti più giovani e curiosi del CSC. Infine l'altro fronte su cui stiamo lavorando molto è quello dell'internazionalizzazione.

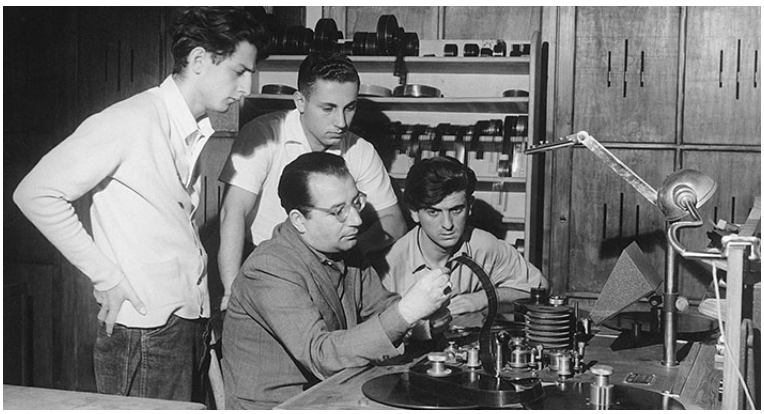
Chi sono i ragazzi che chiedono di iscriversi ai corsi del CSC ?

La formazione di base che ricevono oggi i ragazzi prima di arrivare al CSC è forse un pochino meno solida che in passato. Spesso quando facciamo il test d' ingresso di cultura generale e sulle conoscenze basilari nel cinema, i risultati sono alquanto deludenti. Poi scopriamo però di avere a che fare con creatività nuove, con giovani che sono in grado di operare delle scelte e delle ricerche in modo estremamente rapido, quindi penso che alla fine poco cambi, anche perché noi lavoriamo con l'eccellenza. I ragazzi che selezioniamo sono sempre degli artisti o aspiranti tali di alto profilo, che escono dal coro. I nostri numeri sono molto piccoli e il livello è sempre molto elevato. Quello che sto notando ultimamente, su alcuni settori, è che mentre prima incontravamo aspiranti allievi che avevano fatto studi di carattere più umanistico, come ad esempio il Dams, ora cominciano ad arrivare ragazzi anche dall'informatica, da settori molto più tecnici. Credo sia lo specchio dei nostri tempi. Oggi penso che, sottrarsi ad una conoscenza profonda e alla capacità di usare la tecnologia, sia impossibile per chi vuole fare questo lavoro.

Oltre alla sede storica romana il Csc ha anche sedi a Torino dove è attivo da diversi anni il corso di animazione; a Milano si svolge il corso di fiction televisiva e di comunicazione cinematografica d'impresa; a Palermo il corso di documentario storico artistico e docu-fiction; a L'Aquila il corso di reportage storico e d'attualità. Si tratta di alta specializzazione, quali di questi corsi sono più richiesti attualmente?

Abbiamo iniziato a lavorare anche sulle altre sedi del CSC: su alcune, come quella siciliana che si occupa del documentario abbiamo rivoluzionato il piano di studi elaborando un progetto totalmente nuovo. Con il Presidente Felice Laudadio abbiamo scelto una nuova direttrice artistica, la regista Costanza Quatriglio che ha fatto un ottimo lavoro. Il progetto che sto seguendo è quello di dare a tutte le Se-

Lezione pratica al Csc. Foto di Archivio



Alla Moviola. Foto di archivio

di una visione più unitaria, in passato purtroppo sono state sedi distaccate, ora fanno parte di un network che comunica fortemente sia con la sede centrale che con le altre sedi e questo significa travasare conoscenze, programmi, scambiarsi docenze e studenti. L' obiettivo è lavorare su un progetto di comunicazione anche complessivo più unitario. Come chiudere alleanze e sponsorizzazioni tecniche con aziende importanti del settore, dalle macchine da presa, ai software, lo facciamo in modo unitario, per tutta la Scuola nel territorio nazionale.

Quali sono i corsi che oggi offrono maggiori opportunità di lavoro?

Studiare al CSC rappresenta per gli allievi una grande possibilità; non solo di formazione ma anche di posizionamento nel mondo del lavoro. Oggi i tempi sono cambiati, la precarietà di trovare lavoro a volte insiste su corsi universitari o professioni che non sono quelle del cinema. Io stesso quando ho bisogno di richiamare a Scuola per delle collaborazioni un ex allievo di produzione, di suono, di costume, fatico perché sono tutti al lavoro! Poi abbiamo settori più delicati, come quelli legati alla regia, dove inserirsi nel mondo del lavoro diventa un processo con tempistiche più lunghe. La gestazione di un progetto ha infatti tempi diversi rispetto a quelli del fonico o dello scenografo che esce dalla scuola e si ritrova subito sul set. Tutti i nostri allievi della sede di Torino, di animazione, vengono coinvolti, una volta diplomati, dalle produzioni, in tempo reale. Molto dipende anche da come l'allievo sviluppa la propria carriera. Una giusta dose di fortuna è necessaria, come sempre e come in qualsiasi altro lavoro ci si ritrovi a fare nella vita. E' importante per il CSC, per i docenti e anche per gli allievi, cominciare a ragionare in una modalità più internazionale. Viviamo in un mondo fatto di coproduzioni, tantissimi progetti di grande serialità italiani e stranieri si realizzano in Italia. A volte è difficile far capire che il cambiamento non è nel futuro ma è nel presente, sta avvenendo, è già avvenuto. Abbiamo tantissimi allievi di recitazione, cosa difficile da pensare cinque, dieci anni fa, coinvolti in produzioni internazionali. Sara Serraiocco che gira negli Stati Uniti una grande serialità o anche Lorenzo Richelmy, o Valentina Bellè. Quindi perché no, visto che facciamo cinema, pensiamo in grande!

Quest'anno la Scuola ha avviato un nuovo corso: Visual Effects Supervisor & Producer. Come si articola?

Questo è un dipartimento molto importante e strategico per il CSC, forse è stata una pecca che non siamo riusciti a farlo partire prima, però finalmente esiste. E' partita la prima annualità, il corso sta andando veramente bene. La novità rispetto agli altri corsi che sono diretti da un direttore artistico, è che su questo dipartimento è stato creato un team di coordinamento. Devo dire che questa cosa ha funzionato molto, anche perché è congeniale alla materia che si va ad insegnare. Il Visual Effects è una materia che spazia non solo dalla creazione dell'effetto ma si avvale anche della collaborazione strettissima con il regista, con gli altri settori, con il mondo della post produzione. Per questo motivo abbiamo messo a capo di questo corso un team composto da un grande artista come Alvise Avati, da Eros Puglielli un regista che ha una grande visione rispetto alla nuova tecnologia, da Daniele Tomassetti, un giovane direttore di post-produzione e Renato Pezzella, un altro specialista del settore e nostro collaboratore storico. Questo team, coadiuvato da vari docenti, sta portando avanti un percorso molto interessante, di grande successo che sta coinvolgendo tutti gli altri dipartimenti della Scuola. E' un'area che ci darà soddisfazione e crescerà moltissimo, basti pensare che negli

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Usa e in Inghilterra comincia a svilupparsi una generazione di registi che vengono dai visual effects. E' un mondo che sta veramente cambiando.

Il Centro Sperimentale è una scuola all'avanguardia, in continua sperimentazione e ricerca, quindi, quali altre proposte formative avete?

Stiamo lavorando a un Master annuale, vediamo se riusciremo a farlo riconoscere come master universitario con i crediti formativi, che si occuperà della figura dello "showrunner": una figura che si è ormai evoluta moltissimo nei paesi di radice anglosassone ma anche nel nord Europa. E' colui il quale porta avanti letteralmente lo spettacolo, è il capo della grande serialità. Di norma è uno sceneggiatore che elabora il progetto e che si mette a capo anche della produzione, gestisce il budget, decide chi sono i registi della serie, gli attori, quindi è colui che governa il grande meccanismo della grande serialità. In Italia abbiamo dei bravissimi sceneggiatori che spesso sono anche chiamati a fare gli showrunner ma non si definiscono con quel nome, Stefano Sardo per esempio. Questa figura professionale non è ancora riconosciuta in Italia neanche dal punto di vista giuridico. Come CSC, porsi in avanti, creare un nuovo settore per la formazione dello showrunner, sono convinto sia utile non solo per alimentare il mondo del cinema e della grande serialità con professionisti di livello, ma anche per dare il giusto riconoscimento a figure professionali che questo lavoro già lo fanno. Un altro corso nuovo, direi un laboratorio che è partito da febbraio scorso, è il primo laboratorio al mondo di cinema interattivo. Abbiamo già elaborato un primo esercizio in collaborazione con Bulgari, ne faremo un altro in collaborazione con Warner. Il detentore del brevetto di questa nuova modalità di manipolare l'immagine e renderla interattiva è un ragazzo pugliese, Riccardo Boccuzzi, che ha creato questo sistema. Lo abbiamo reso didattica e con i ragazzi stiamo formando in modo transmediale, interdisciplinare, tutta una serie di figure professionali in grado di gestire il cinema interattivo. In questa fase non è per il grande schermo, è per il mobile, sfrutta la tecnologia del mobile senza utilizzare dispositivi annessi, è di facilissimo utilizzo. Questo primo filmato verrà presentato al BiFest di Lecce. Stiamo seguendo un altro laboratorio, anche questo innovativo, a cavallo tra cinema e comunicazione, creato da noi in collaborazione con Campari, si chiama CampariLab. E' un percorso di formazione dove si è parlato dello sviluppo di nuovi linguaggi legati al cinema e alla comunicazione. Come comunicare attraverso un prodotto filmico, non attraverso uno spot: frutto di questo laboratorio sono stati 5 cortometraggi che sono in fase di realizzazione in questi giorni, e che verranno presentati da Campari al Festival del cinema di Venezia. Un po' un ritorno a quei brevi film pubblicitari firmati dai grandi registi. Ormai tenere alto il livello di attenzione in uno spot pubblicitario tradizionale è difficilissimo.

Da qualche anno la Scuola propone a professionisti, critici e tecnici, che intendono aggiornare la propria preparazione, laboratori di specializzazione e sperimentazione. Di cosa si tratta, chi sono i docenti?

I nostri laboratori denominati CSCLab sono variegati: abbiamo i laboratori basic di alfabetizzazione del linguaggio cinematografico, e quelli più complessi come p.e. quelli di musica per film dove lavoriamo con i professionisti: chi vi accede è già diplomato al Conservatorio oppure ha già composto musiche, canzoni, si è già fatto strada. Questo dei CscLab è un terreno molto fertile su cui lavorare, è un luogo dove possiamo sperimentare, dove in tempi rapidi possiamo attivare un insegnamento nuovo che possa diventare anche formazione per formatori del futuro, oppure quel luogo dove possiamo dar modo a tanti giovani di avvicinarsi al mondo del cinema, per poi decidere se questa è la propria strada o no. In questo momento ne abbiamo attivi anche tre annuali presso la nostra sede di Valentia in Spagna: sono laboratori che stanno andando molto bene, uno in filmmaking, l'altro in recitazione e il terzo in sceneggiatura. Ne partiranno altri due, uno di costume e l'altro di produzione creativa digitale. Da settembre si cominceranno a delineare i tempi per l'apertura di una vera sede CSC a Valentia con i nostri corsi triennali. Stiamo chiudendo gli accordi in queste settimane con una storica Scuola Spagnola chiamata Barreira Arte + Disegno.

La Scuola svolge anche un ruolo centrale nel contesto internazionale, quale membro dell'Associazione Europea delle Scuole di Cinema e Televisione (GEECT) e dell'Associazione Internazionale di Cinema e Televisione (CILECT). In questi ultimi anni ci sono rapporti di scambio più frequenti, ce ne vuoi parlare?

Il Csc che è stato tra i fondatori del Cilect (Centre International de Liaison des Ecoles de Cinéma et de Télévision) vive il rapporto con l'associazione come fosse un grande network, con tutti i benefici che ne derivano. E' un luogo dove varie scuole si confrontano, dove ci si conosce. Tutti i grandi progetti nascono dai rapporti umani, poi la maggior parte dei progetti che si realizzano, come lo scambio di studenti o di docenti nascono da rapporti bilaterali che si sviluppano e concretizzano al di fuori. Auspico la creazione di veri progetti da realizzare insieme. Abbiamo organizzato qualche mese fa la festa dei 100 anni del Vgik di Mosca qui al CSC a Roma. Il Vgik insieme al Csc, è la scuola più antica al mondo. Abbiamo ospitato una enorme delegazione con masterclass congiunte di regia, fotografia, produzione, recitazione e tutto si è concluso con una grandissima festa dove, gli allievi del corso di recitazione del Vgik e i nostri, sono andati in scena in uno spettacolo congiunto.

In primavera pubblicherete il nuovo Bando di concorso, cosa consiglia il preside della SNC, una delle scuole più antiche e prestigiose al mondo, a quei giovani interessati alle professioni cinematografiche?

Il nostro è un lavoro che ha bisogno di una grande passione. Quello del cinema è un mestiere, articolato in tutte le sue componenti, che si deve amare. Un consiglio che vorrei dare è quello di provarci, se si pensa di avere un forte interesse. Molto spesso con i colleghi ci rendiamo conto che a venti anni non è così semplice capire esattamente quello che vogliamo fare nel futuro. Suggerisco di tentare, e cercare di capire quale area interessa di più. Ci sono tante aree di studio che sono meno visibili, come il suono, il montaggio, la scenografia, il costume, la produzione, sono aree estremamente interessanti per vivere il cinema, quindi, il mio consiglio è di prepararsi seguendo i materiali che chiediamo e poi di fidarsi di se stessi e del Csc, che è una scuola importante.

Il CSC non è soltanto un luogo di formazione ma rappresenta anche una stretta connessione con istituzioni, produzioni, quindi, alla fine dei corsi la Scuola si adopera in qualche modo per accompagnare i propri allievi diplomati nel mondo del lavoro?

Lo facciamo in vari modi, uno è abbastanza fisiologico: il team dei docenti del CSC è formato da grandi professionisti del settore quindi è abbastanza automatico che durante la terza annualità i docenti stessi, coinvolti in tutte le produzioni del paese, attingano tra i propri allievi per cercare collaboratori. Un'altra via è quella degli stage; ne organizziamo veramente tanti per i nostri allievi. Tutte le altre aree hanno la possibilità, durante la terza annualità, di andare in stage presso grandi e importanti produzioni italiane e internazionali. E devo dire che soprattutto quelli di lunga durata danno la possibilità alle persone di talento di inserirsi nel mondo. Una terza via è data da una struttura vera e propria: abbiamo creato un service cast artistico da ormai 10 anni, una vera e propria agenzia riconosciuta sul mercato da tutti gli operatori del settore, che lavora in primis per gli attori, la professione più fragile (!), ma che ora sta cominciando, com'era il progetto iniziale, a lavorare anche nell' ambito delle altre professioni. La funzione, svolta dal Service Cast Artistico (SCA) negli ultimi 10 anni, è stata estremamente importante, tantissimi grandi nomi che oggi vediamo sui grandi schermi, in tv, hanno mosso i loro primi passi grazie alla nostra agenzia.

Susanna Zirizzotti

CSC Scuola Nazionale di Cinema

Abbiamo ricevuto

Il Cinema di Francesco "Citto" Maselli

Giacomo Martini

Questo volume vuole essere in primo luogo un ringraziamento sincero e affettuoso ad un artista che ha dato tantissimo al cinema e alla cultura italiana in sessanta anni di impegno e di lavoro rigoroso e appassionato. Un impegno che ha segnato la storia del cinema italiano dal dopoguerra ad oggi e che ci permette di avviare una riflessione approfondita della nostra realtà culturale, politica, sociale ed etica che da troppo tempo evidenzia fragilità e contraddizioni non più sopportabili. Citto è stato ed è un esempio di rigore morale, artistico e culturale, un rigore che riscontriamo nel suo lavoro di regista ed intellettuale. Un lavoro che abbiamo il dovere di recuperare e di riproporre al dibattito culturale e politico dei nostri giorni, ci potrà aiutare a comprendere meglio non solo la realtà, molto amara, del nostro tempo, ma soprattutto ad offrirci stimoli interessanti per il futuro. Colgo questa occasione per ringraziare Roberto Cicutto, Presidente e Amministratore Delegato di Cinecittà/Istituto Luce che ha sostenuto questo mio lavoro evidenziando ancora la sua sensibilità di intellettuale che, come Citto, ha dedicato al Cinema tutta la sua vita.

Giacomo Martini

Interventi di
Michelangelo Antonioni
Valeria Golino
Furio Colombo
Mino Argentieri
Piero Spila e Bruno Torri
Tullio Masoni
Steve Della Casa
Vito Zagarrio
On. Aldo Tortorella
Jean A. Gili
Wilma Labate
Luciana Castellina
Italo Moscati
Giorgio Gosetti
Marco Ravera
Paolo Taviani
Giuliano Montaldo
Giacomo Martini

I Quaderni del Battello Ebbro
Via Marconi, 35 – 40046 Porretta Terme Bo
www.iquadernidelbattelloebbro.it
ISBN 978-88-86861-99-1 € 20,00

Introduzione

...Il neorealismo per un autore come Maselli, è stato un clima culturale, un punto di riferimento intellettuale, non una formula, non un modulo da applicare passivamente. Di qui l'estraneità ad ogni forma di inclinazione populista così come al gusto per le tranche de vie e al prevalere dell'impulso lirico. Diremo che nei film di Maselli il centro dell'enucleazione graviti attorno ad un ambiente, socialmente connotato, e allo studio di personaggi esplorati nei loro comportamenti, nella psicologia complessa e talvolta tortuosa. I maestri sono riconoscibili in Antonioni e Visconti, in due diverse lezioni che Maselli ha assimilato, maturando uno stile che non rischia di indulgere alla viscontiana tentazione del decorativo e dell'estetismo, né al freddo e sublime compiacimento fotografico antonioniliano. C'è in Maselli la reinvenzione, in chiave analitica, di quelli che sono stati i postulanti e i frutti migliori del cinema nazionale post-bellico... *(Mino Argentieri)*

Tratta dal volume *Francesco Maselli, l'occhio e il ritmo*, Istituto Universitario Orientale, Napoli - Associazione Culturale "Il Barattolo", Centro Sperimentale di Cinematografia, Cineteca Italiana; Napoli 1994

Per Agnès Varda, la Vecchia Signora del Cinema Europeo

Stefano Beccastrini

1. Premessa

Venerdì 29 marzo 2019 è morta a Parigi, all'età di novant'anni, Agnès Varda, ultima donna/ cineasta della gloriosa epoca della Nouvelle Vague (in verità, la Varda non si è mai pienamente identificata con tale Movimento, cui appartenne semmai il suo amatissimo marito, Jacques Demy, autore di allegrissime ma anche tristissime commedie musicali). Nata in Belgio da padre greco e madre francese, ella si chiamava in realtà Arlette ma dopo essersi trasferita in Francia, oltre ad assumere quale acconciatura fissa per tutto il resto della vita il suo celebre "caschetto", assunse quale nome definitivo quello di "Agnès". In Francia, visse dapprima a Séte, la città del Cimitero Marino di Paul Valery, e poi a Parigi. Inizialmente, lavorava come fotografa presso il Theatre National Populaire diretto da Jean Vilar ma poi, nel 1955 e con l'aiuto di Alain Resnais quale montatore, cominciò a fare del "cinema di strada", anticipando in tal senso alcune importanti innovazioni fatte poi proprie dalla Nouvelle Vague strettamente detta, dalla quale la Varda si distingueva anche per un certo permanente "gauchisme" della sua ispirazione politica. Il film del 1955, ambientato tra Séte e Montpellier, era intitolato *La pointe courte*: piacque abbastanza alla critica ma abbastanza poco al grande pubblico e segnò l'esordio sullo schermo del cinema di Philippe Noiret, fino ad allora attore unicamente teatrale (proprio del TNP di Vilar). Qualche anno dopo, e precisamente nel 1959, con il suo *I quattrocento colpi* che vinse a Cannes, Francois Truffaut diede il via ufficiale alla Nouvelle Vague.

1. Cleo dalle 5 alle 7

Il successivo film della Varda – forse il più celebre e quello al quale dedicherò la maggior attenzione - uscì sei anni dopo, nel 1961, e si intitolava *Cleo dalle 5 alle 7*, con Corinne Marchand, cantante e giornalista che proprio la Varda e suo marito Jacques Demy avviarono al cinema. Cleo è una giovane e vispa ragazza la quale si lascia vivere senza porsi troppi problemi, circondata da amici che non glieli pongono. Un giorno però, temendo d'avere un cancro, è costretta a recarsi all'ospedale parigino de La Salpietriére per farsi delle analisi radiologiche. E' il 21 giugno del 1961: il tempo è rilevante, nel film così come nella vita di chi è ammalato o crede di esserlo. L'esame è avvenuto alle 17, le risposte giungeranno alle 19: per due ore – quelle che, con registica invenzione assolutamente straordinaria, coprono praticamente l'esatta durata del film – ella vaga per Parigi (da rue Rivoli a rue Huygens, dal Café Le Dom a Boulevard Montparnasse, da Boulevard Raspail al Parc de Monsouris), cercando di distrarsi (prende un caffè, si prova un cappello) e rintracciando luoghi e persone della sua esistenza (torna a casa, s'incontra con il suo uomo, parla con il suo paroliere e il suo pianista, canta una canzone bellissima: "Sans toi"), spiando i segni del trascorrere del tempo e della presenza della malattia e della morte (va da una cartomante, si reca in farmacia, va a vedere un film piuttosto tetro), infine scegliendo di restar sola con se stessa, vagando in un parco inondato dalla luce del crepuscolo estivo. V'incontra uno sconosciuto militare con cui si intrattiene, ricevendone ascolto e comprensione. Assieme prendono l'autobus per raggiungere l'ospedale e ritirare le risposte degli esami radiologici. Pare, così narrata, una storia da niente: tendiamo a seguirla superficialmente, venendo a conoscere personaggi comuni, sentendo dire cose risapute, lasciando che il tempo scorra tutto intorno a noi. La malattia, però, o la paura di essa, cambia la comune esistenza, fa guardarla con occhi diversi dal solito, insegna ad usare parole nuove per dialogare con le persone, anche quelle sconosciute, che però sanno confortarci, farci compagnia. Il film ebbe molto successo: era un ritratto di donna moderna non banale, non convenzionale, non scontato.

1. Da Berlino a Venezia

Nel 1965 Agnès Varda vinse l'Orso d'Argento al Festival del Cinema di Berlino con il bellissimo

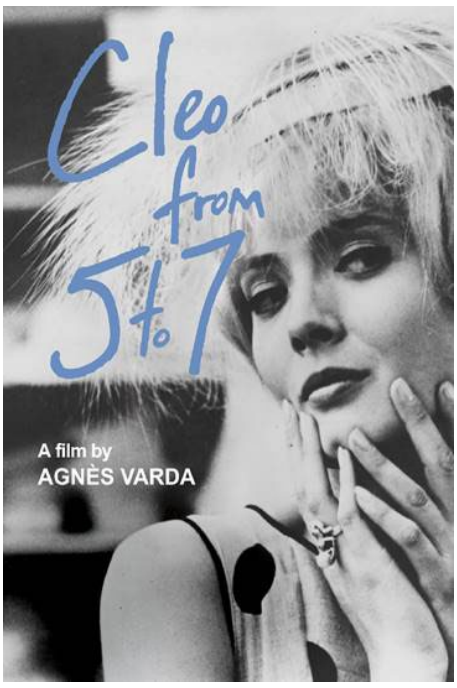
segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Il verde prato dell'amore: film delicato, toccante, storia d'amore d'un giovane uomo per due giovani donne che egli ama parimenti: entrambe, senza nulla togliere né all'una né all'altra. Almeno, così egli cerca di convincerle: in realtà, almeno una si sente profondamente ferita e si uccide. Ma se fosse vero, ciò che lui sostiene, ossia che un essere umano può possedere e donare così tanto amore da poter fare pienamente felici, contemporaneamente, due altri esseri umani? Il film è dolce e melanconico a un tempo, riflessivo e capace di turbare. In seguito, la Varda si reca negli Stati Uniti ove diventa amica di Jim Morrison - di cui, in seguito filmerà il funerale parigino – e girerà, a Los Angeles, un film/documentario sulle Black Panthers, uno dei gruppi più arrabbiati e rigorosi del movimento afro-americano

"Les Créatures" (1966) di Agnès Varda con Catherine Deneuve

"Garage Demy" (1991) di Agnès Varda



Agnès Varda e Jacques Demy

di tendenza apertamente rivoluzionaria. Nel 1985, infine, presenterà a Venezia, vincendo il Leone d'Oro, *Senza tetto né legge*, sorta di lamento funebre – carico di tristezza e di rabbia – sull'omicidio di una donna che vorrebbe essere libera ma finisce schiacciata da una società ingiusta, disinteressata al destino esistenziale degli esseri umani, tutti riducendoli a strumenti, servitori, oppressi. L'ultima parte della vita di Agnès Varda è stata intensamente produttiva di film di documentazione che in questa occasione richiederebbe una ricostruzione e un'analisi ben più impegnative di quel che, anche sotto la spinta urgente dell'emozione – io l'ho sempre amata intensamente, ritenendola, fino a questa sua recente morte, la "gran dama" del cinema mondiale - , non possa permettermi di fare.

1. Conclusioni

Voglio però ricordare di nuovo una persona alla quale Agnès Varda, negli anni Novanta, ha dedicato più di un film, a testimonianza dell'amore da lei provato nei suoi confronti. Si tratta di Jacques Demy, suo marito troppo presto scomparso, appunto, nel 1990: oltre che due documentari quali *Les demoiselles ont eu 25 ans* (1993) e *L'univers de Jacques Demy* (1995), ella ha girato in sua tenera e sofferta memoria *Garage Demy* (1991). Un vero capolavoro, che ogni cinefilo appassionato, come me, di Jacques Demy dovrebbe vedere e rivedere.

Stefano Beccastrini

Notizie da Sherwood

Ascolta Radio Amiche Diari di Cineclub

Sul sito di Diari di Cineclub (www.cineclubroma.it/diari-di-cineclub-roma/radio-amiche) una pagina dedicata alle radio sostenitrici

L'intento è quello di offrire ai lettori, ovunque siano, un luogo di ascolto di radio sostenitrici del nostro periodico. Vogliamo promuoverle, per contribuire, attraverso la cultura diffusa, a creare bellezza e più solidarietà moltiplicando le idee in modo che non vi siano guardiani sufficienti per controllarle. Tra le nostre oltre 100 edicole virtuali troverai, per adesso perché la lista potrebbe aumentare, queste quattro radio libere che trasmettono in diretta o podcast e che invitiamo a seguire:

RadioBrada | La web radio che dà voce alla tua vita

Unica Radio | University Web Radio

Radio Venere Sassari | Solo grandi successi

Radio Sardegna Web | Resta in ascolto

Diari di Cineclub *usufruisce di propri fondi neri per questo non chiede finanziamenti e rifiuta la pubblicità. Infatti tutti i collaboratori sono volontari, il costo è zero e il periodico è distribuito gratuitamente. Prenota la tua copia online scrivendo a:* *diaridicineclub@gmail.com*

radio brada
www.radiobrada.com

Radio Brada è la web radio delle Comunità. Comunicare in modo diretto e trasparente il proprio mondo, le aspirazioni, le ambizioni, i risultati ottenuti, ha un significato profondo, è un segno di grande speranza. Offriamo alle Comunità più differenti la possibilità di raccontarsi, di mettere in comune le proprie identità. Creiamo una rete di valori che, moltiplicati, realizzano un cambiamento radicale nel modo di intendere il futuro. Radio Sardegna soprannominata Brada, selvaggia, è stata la prima radio libera in Italia. Il 7 maggio del 1945 Radio Sardegna entra nella leggenda. E' la prima radio al mondo a dare la notizia della resa dei tedeschi e della fine della seconda guerra mondiale. Venti minuti prima della BBC e sei ore prima di Radio Roma. Radio Sardegna ha un altro primato: è stata la prima "voce libera" dopo l'8 settembre del 1943. La pace, la libertà e lo sguardo rivolto al futuro sono i valori che vogliamo trasmettere con il progetto Radio Brada.

Unica Radio

Radio degli studenti universitari di Cagliari

Nata l'8 ottobre 2007 è la prima radio interamente curata da studenti ed ex studenti appartenenti all'Ateneo cagliaritano. Fatta dagli studenti per gli studenti per raccontare la città che cambia. Suo intento è creare uno spazio di informazione culturale, espressione, confronto e riflessione su temi di interesse comune e stimolare la socializzazione e la partecipazione.

Il 10 dicembre 2018 è una data storica per la radiofonia universitaria italiana. Unica Radio, la radio degli studenti universitari di Cagliari,è la prima radio universitaria italiana a trasmettere in DAB+

radio venere ... solo grandi successi!!!

Radio Venere. Un servizio per tutta la provincia di Sassari. Siamo l'unica radio nel territorio che ha nella sua programmazione dj, speaker e giornalisti rigorosamente in diretta. Ogni giorno manteniamo un contatto costante con il nostro pubblico. Attraverso rubriche, ospiti e artisti, diamo un servizio di informazione e di intrattenimento: quattordici edizioni del notiziario; una varietà di programmi che coinvolgono ogni target di ascolto; la migliore musica, italiana e straniera, senza trascurare la passione per il passato.

RADIO SARDEGNA WEB
www.radiosardegnaweb.com

Sardi nel mondo

Radio Sardegna Web è una ERM (Emittente Radiofonica Multimediale) incentrata sulla promozione culturale, sociale e artistica, che si pone come alternativa al circuito radiofonico tradizionale, proponendo contenuti originali con un occhio rivolto verso la Sardegna e il popolo Sardo, ovunque esso risieda nel mondo. Per capire meglio le finalità del progetto consultate il nostro sito a questo indirizzo: http://www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com/about-us/

Radio Sardegna Web ist ordnungsgemäß bei der GEMA angemeldet. GEMA Lizenz für Webradios.

Roma. La programmazione CSC-Cineteca Nazionale riprende presso la Sala Rocca della Direzione Generale Cinema - MiBAC, a piazza Santa Croce in Gerusalemme

Si è iniziato con un omaggio a Gillo Pontecorvo nei cento anni dalla nascita. La Cineteca Nazionale, che quest'anno compie 70 anni (è stata istituita per legge nel 1949) ed è parte integrante del Centro Sperimentale di Cinematografia, riprende le programmazioni. Dopo la chiusura del cinema Trevi, che è stato per anni la sede delle proiezioni delle pellicole conservate in Cineteca, si è ripartiti il 16 aprile dalla Sala Rocca del MiBAC, nello splendido scenario di Santa Croce in Gerusalemme dove il Centro Sperimentale di Cinematografia ha organizzato l'anno scorso la rassegna "Per il cinema italiano". La Sala Rocca ha 42 posti ed è una saletta di proiezione estremamente confortevole e tecnologicamente all'avanguardia. Le proiezioni sono ad ingresso gratuito, fino a disponibilità di posti. Nei giorni dal 16 al 18 aprile la Cineteca ha organizzato in questo spazio del Ministero un omaggio a Gillo Pontecorvo, artista del quale quest'anno ricorre (il 19 novembre) il centenario della nascita. Sono stati proiettati i cinque lungometraggi da lui diretti e due documentari/interviste realizzati da Marco Turco e Lidia Ravera.

Martedì 16

Lo sguardo sull'uomo. Incontro con Gillo Pontecorvo di Marco Turco (2001, 52')

Intervista a Gillo Pontecorvo (2004, 47') a cura di Lidia Ravera a Gillo Pontecorvo alla Casa del Cinema.

La grande strada azzurra di Gillo Pontecorvo (1957, 95')

Mercoledì 17

Kapò di Gillo Pontecorvo (1960, 117')

La battaglia di Algeri di Gillo Pontecorvo (1966, 121')

Giovedì 18

Queimada di Gillo Pontecorvo (1969, 129')

Ogro di Gillo Pontecorvo (1979, 100')

La programmazione riprenderà dopo le feste, il 2 maggio, con modalità e cadenze che verranno tempestivamente comunicate. Ulteriori info nel sito internet: www.fondazionecsc.it

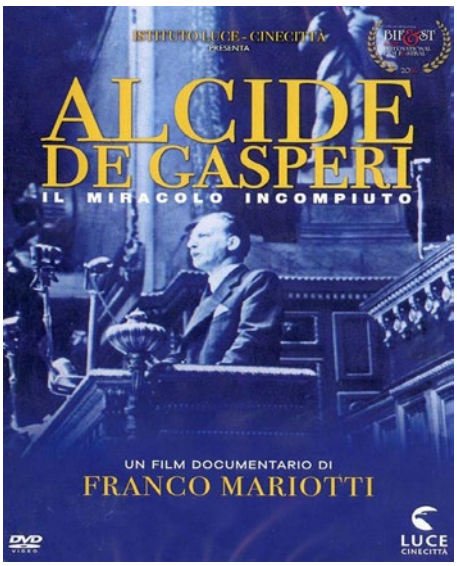
segue da pag. precedente **Notizie da Sherwood**

Franco Mariotti a Trani per "Il mio cinema"

A Marzo nella suggestiva Trani, un gran bell'incontro su racconti, aneddoti legati alla sua lunga attività al servizio del grande cinema italiano. Nel circolo del cinema Dino Risi di Trani (Centro Studi Cinematografici) nell'ambito della rassegna "Franco Mariotti - Il mio cinema" alla presenza del presidente Lorenzo Procacci Leone e del critico cinematografico Anton Giulio Mancino (Università di Macerata, "La Gazzetta del Mezzogiorno") si è tenuto un dibattito con il pubblico sul lungo, inossidabile e affascinante rapporto fra Franco Mariotti e il cinema nelle sue sfaccettature giornalistiche critiche e istituzionali. Il protagonista della serata ha raccontato i suoi inizi, il legame con Cinecitta', con la Mostra internazionale del cinema di Venezia, con il Sindacato Nazionale Giornalisti e i Nastri d'Argento, fino alle prime 35 edizioni del "Primo piano sull'autore", importante rassegna cinematografica da lui fondata ad Assisi, che ha visto la partecipazione dei più grandi rappresentanti del cinema Italiano. Il pubblico ha partecipato con entusiasmo, curiosità e passione ai racconti di Franco Mariotti, sollecitando sul finire alcuni approfondimenti di regia sul docufilm "Alcide De Gasperi - il miracolo incompiuto" da lui diretto nel 2016 e presentato al BifEst di Bari lo stesso anno. Una serata di cinema, un po' speciale, in cui il protagonista ha ricostruito attraverso i suoi racconti il suo impegno culturale al servizio dello spettacolo, di un mondo non sempre dorato come appare, ma ricco di sfaccettature, contraddizioni come il paese che gli ha fatto da sfondo.

Franco Mariotti

DdC



Il primo film sardo del dopo guerra

Altura - Rocce insanguinate

Diretto da Mario Sequi (Cagliari 1913 - Roma 1992) musiche di Ennio Porrino (Cagliari 1910 - Roma 1959) con Eleonora Rossi Drago, Massimo Girotti e Roldano Lupi

Caro direttore,
da quando ho iniziato a lavorare nel 2015 per la stesura del libro sulla storia ultra centenaria dell'Associazione dei Sardi di Roma, denominata Il Gremio a partire dal 1948, mi sono imbattuto in alcuni protagonisti della ripresa dell'Associazione sarda nella Capitale a partire esattamente dal giorno di Pasquetta del 48. Due di questi soci cofondatori erano un regista cinematografico Mario Sequi e un maestro musicista Ennio Porrino. Entrambi all'epoca già attivi e riconosciuti nei rispettivi settori artistici. Nell'approfondire trovai un articolo intervista della Nuova Sardegna, che ho trascritto nel libro il Gremio, con la foto di Mario Sequi e Alberto Moravia.
In quella intervista Sequi presentava il suo progetto per la realizzazione di un film, sotto l'egida del Gremio da girare in Sardegna su un tema sardo. Da lì la curiosità e l'interesse per approfondire la figura e la filmografia del regista, autore del primo film sardo del dopoguerra: *Altura*. Il desiderio di capire ulteriormente cresce non appena leggo in una scheda del film in Internet che il commento musicale era stato eseguito da Ennio Porrino. A quel punto scatta la ricerca del film che affidai a Franca Farina che per il Gremio cura la rubrica *Incontro con il cinema sardo* in collaborazione con il Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale.
Negli archivi della Cineteca Nazionale non è conservato, ma Franca riesce con non poca fatica a reperire e farsi portare il negativo da un privato, Paolo Martinelli della società Broad Media che verrà scansionato con il prezioso e determinante aiuto del tecnico Antonio Commentucci e il sostegno della conservatrice Daniela Currò.
Al Gremio sabato 27 aprile abbiamo dedicato la Giornata della Sardegna, Sa Die de sa Sardigna, al ricordo di Mario Sequi proiettando il suo "Altura" alla presenza dei soci, degli amici del Gremio, di critici cinematografici e dei familiari di Sequi e di Porrino. Nel prossimo numero un dettagliato resoconto della giornata.

"Altura" girato nel 1949 in Gallura, sotto l'egida del Gremio e recuperato su iniziativa dello stesso Gremio grazie a Franca Farina e al CSC Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale. Alla serata di presentazione del film, sabato 27 aprile, in via Aldrovandi 16 sede dell'Associazione dei Sardi di Roma, Erano presenti critici cinematografici e alcuni familiari del regista. Dopo la proiezione e il dibattito ha fatto seguito un buffet "in sardo"

Antonio Maria Masia
Presidente de Il Gremio dei Sardi di Roma

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. Liberazione / mercoledì 9 febbraio 2005 - Non solo le foibe. Silenzi, omissioni e difficoltà hanno contraddistinto la narrazione cinematografica della Seconda guerra mondiale

Cinema e memoria, un incontro mancato

Mino Argentieri

La guerra e i grandi conflitti generano dolori, distruzioni e abiezioni, rumori assordanti e molti silenzi. Non ne è esente il cinema, che, direttamente o indirettamente, rispecchia la società nei suoi slanci, nelle sue paure, nei suoi pregiudizi, nei suoi tabù, nelle sue reticenze e censure. E' occorso molto tempo prima che nei paesi democratici i film di finzione si accorgessero del fascismo e del nazismo. Elusivi i francesi e gli inglesi, gli americani si sono svegliati solo dopo il 1938. A rompere gli indugi è stato Charlie Chaplin, il cui semplice annuncio di una satira su Hitler, *Il grande dittatore*, ha avuto nel '39 il potere di scatenare reazioni innervosite negli ambienti più conservatori. A contrastare la diffusa indifferenza delle majors ha provveduto una smilza pattuglia di film usciti mentre l'Europa e l'Asia già stavano andando a fuoco: *Marco il ribelle* di William Dieterle ('38), *Le confessioni di una spia nazista* di Anatole Litvak('39), *Il prigioniero di Amsterdarm* di Alfred Hitchcock ('40), *Bufera mortale* di Frank Borzagé ('40), *Duello mortale* di Fritz Lang ('41) *Così finisce la nostra storia* di John Cromwell ('41). Era una manciata di titoli che apriva una breccia in una produzione quantitativamente rilevante circa 500 film all'anno ma in altre faccende affaccendata. Voci isolate, dunque, ma meritorie che infrangevano una noncuranza che nasceva da due preoccupazioni: non deludere l'isolazionismo allora dominante, nonostante Roosvelt e il New Deal, e non compromettersi con iniziative che avrebbero potuto pregiudicare la circolazione dei film americani nei mercati italiano e tedesco. C'è voluta l'aggressione di Pearl Harbor affinché avvenisse un cambiamento di 360 gradi e l'industria dello spettacolo, non rinunciando ai suoi imperativi commerciali e ai suoi canoni comunicativi, si ponesse al servizio del governo e della propaganda democratica e diventasse la più possente ed efficace macchina da impiegare nella guerra psicologica. L'abilità consistette nell'immettere all'interno dei generi su cui Hollywood ha costruito le sue fortune riferimenti allo scontro bellico. Tuttavia, ci sono stati dei vuoti, non insignificanti, non casuali. Uno di questi è la Shoah, assente sugli schermi sino al '45. Non che nei film precedenti il '41 mancassero gli accenni all'antisemitismo, alle discriminazioni e ai campi di concentramento in cui venivano rinchiusi gli ebrei e gli oppositori alla dittatura. Ma è stato solo Chaplin, in *Il grande dittatore*, a mettere in bocca a un personaggio il presagio dello sterminio. Non ci sono altre tracce nella memoria di Hollywood. Eppure, già nel settembre '42, dai microfoni della Bbc, Thomas Mann aveva lanciato un messaggio inequivocabile: "Su nessun gradino la smania della tortura si arrestò. Ora si è giunti alla distruzione, alla maniaca decisione di estirpare il popolo ebraico dall'Europa". Ai giorni nostri, gli storici sono pervenuti a una conclusione amata: che dal'42, per le autorità alleate ed ebraiche e per il Vaticano, "la soluzione finale" non era un mistero, né un'ipotesi vaga. Ciò malgrado, l'argomento non è stato ritenuto spendibile neanche sul piano propagandistico per ragioni che rimangono oscure e relativizzano le responsabilità morali attribuite a Pio XII, assimilandole ad altre elusioni. Si ricorda appena un opuscolo inglese sulle infamie compiute in Polonia, stampato nel '43. *Lo sterminio degli ebrei*, a cui non è stato accordato alcun rilievo. Del resto, la comunità ebraica si è ripetutamente interrogata sullo strano e incomprensibile comportamento degli ebrei che nella cinematografia americana avevano una ragguardevole incidenza nel determinare gli indirizzi e le scelte editoriali. L'unico grido di rabbia e di protesta è giunto, nel '45, dall'Unione Sovietica, da un film di Mark Donskoij, *Gli indomiti*, che rievocava l'eccidio di Babi Yar in cui morirono migliaia di ebrei. Squarciata la cortina nebbiogena dai documentari americani e russi, che hanno portato alla luce del sole il martirio delle camere a gas e dell'annientamento pianificato degli inermi, il tema ha stentato ad esser preso di petto nella fiction. Qualcosa di penoso è avvenuto nel '45: lo ha svelato una studiosa italiana, Benedetta Guerzoni, in un saggio su un film documentaristico inglese, *The Memory of the Camps*, sospeso improvvisamente e bloccato dopo la conferenza di Postdam. A tanto non si è arrivati in altri comparti, ma è innegabile che la condizione concentrazionaria, l'eliminazione programmata di milioni di individui non hanno sollecitato le case cinematografiche, partecipi del clima postbellico segnato da opposte propensioni: sfuggire dall'ombra della sconfitta, a dimenticare e a rinunciare in un immaginario consolatorio oppure accostarsi con la consapevolezza critica per mutare il mondo e impedire che si ricreassero le premesse di un nuovo cataclisma. Alla Shoah ci si è accostati assai di rado e con circospezione, dominati dalla prevenzione per cui il pubblico non avrebbe retto alla raffigurazione di un orrore non confondibile con le barbarie consuete grandguignolesche a cui il cinema ha abituato. La Polonia, nel '45, ha edito un film indimenticabile, *L'ultima tappa* di Wanda Jakubowska, mentre nello stesso anno, in America, Fred Zinnemann ha diretto *Odissea tragica*, ritratto psicologico di un ragazzo sopravvissuto all'inferno di Auschwitz, ma ferito nella psiche. I film realizzati successivamente *Obiettivo X* di George Sherman, '51, *La croce di Lorena* di Tay Garnett, '53, *Stalag 17* di BillyWilder, '53, sono stati pretesti per imbastire rocambolleschi racconti di evasione dalla prigionia, hanno avuto per protagonisti militari alloro dietro l'Ufficio spionaggio. I tedeschi, antichi missionari con le loro colpe, in *Il prigioniero di Stalingrado* di Geza von Bolvary ('57) e in *Taiga, inferno bianco* di Wolfgang Liebeneir ('57), hanno preferito gettare uno sguardo in casa altrui, in Russia.

E' sulla fine del decennio Cinquanta che una problematica a lungo evitata torna alla ribalta con alcuni film che rianimano la riflessione su una pagina storica atroce: gli anticlassici *Verboten*, *Forbidden*, *Proibito* di Samuel Fuller ('59), *Il diario di Anna Frank* di George Stevens ('59), *I giovani leoni* di Edward Dmytryk ('58). *Vincitori e vinti* di Stanley Kramer ('61), *Operazione Eichmann* di R. G. Springstein ('61), gli italiani *Kapò* di Gillo Pontecorvo ('60) e *Cronaci familiari* Carlo Lizzani ('61), il polacco *La passeggera* di Andrzey Munk ('61). Nel gioco delle intermittenze mnemoniche, in cui la politica tiene i fili, ci sono i film silenzi dieno i quali si dischiudono scenari tutt'altro che muti. La Jugoslavia di Tito e la "questione giuliana" ha offerto, e offre ancora, il fianco ad acrobazie di ogni sorta. In un suo recente volume, Gianpaolo Pansa, con l'acia di chi scorpe scomodi altrimi, ha rivistato nelle piaghe della stalinismo repressione antislavista jugoslava, come se le sinistre su quelle piaghe avessero taciuto. Si dà il caso che su quelle tristi vicende di comunisti, italiani e no, finiti male a causa dei contrasti filosofici erano dilungati, oltre a *I.I.Stalù*, l'edizione italiana dell'organo del Cominform e libri e fascicoli di intonazione filo-sovietica in cui non si usavano mezze tinte nell'associare gli jugoslavi ai nazisti. Le Foibe, le pene della Dalmazia, l'esodo degli istriani, Trieste e il suo destino sono stati dal '45 in poi al centro di un baccano orchestrato dalla stampa fascista -sifiorita immediatamente- cattolica, liberale, monarchica, socialdemocratica, cosidetta indipendente. La Settimana Incom non ha mai preso un'occasione per intervenire con servizi e reportages ad alta temperatura emotiva. A formare una atmosfera surriscaldata ha concorso un pugno di film destinato alle platee popolari, discutuso o di nessun spessore artistico ma che ha proposto una visione semplicistica e manichea di un dramma umano e politico: *La città dolente* di Mario Bannard ('49), *Cuori senza frontiera* di Luigi Zampa ('49), *Trieste mia* di Mario Costa ('51), *Clandestino a Trieste* di Nerino Bianchi ('52). *Le campane di San Giusto* di Mario Amendola e Ruggero Maccari ('54). *Cantico d'amore* di Max Calandri ('54). A questi vanno aggiunti i film nostalgici sulla Prima guerra mondiale, in cui serpeggiava il motivo di Trento e Trieste e delle terre da riguadagnare alla patria. A completare il quadro ci sono stati i film che, nell'arco di circa un decennio, hanno riesumato episodi della Seconda guerra mondiale in una chiave semiapologetica, riassumibile nel comune assunto: «non mancò il coraggio, mancò la fortuna»: *Carica eroica* di Francesco De Roberti ('52), *Inferno dell'Orsa maggiore* di Duilio Coletti ('54), *Milazzo II* di De Robertis ('54), *Silenzi umani* di Antonio Leon Viola ('54), *Uomini ombra* di De Robertis ('54), *Divisione Folgore* di Coletti ('54), *Ciao Pais* di Oswaldo Langini ('54), *El Alamein* di Guido Malnesta ('57), *La donna che venne dal mare* di De Roberti ('57), *Il cielo brucia* di Giuseppe Masini ('57).

Illustratosi su Trieste e dintorni è cessato in seguito alla romana di Tito con Mosca, man mano che gli americani e i nostri governi centristi correggevano il tiro verso la Jugoslavia e l'Italia iniziava a trasformarsi e le culture del nazionalismo cominciavano a deperire nella sensibilità collettiva, ancora alimentate sulla via dei neofascisti. Un film televisivo come *Il cuore nel pozzo* di Alberto Negrin cerca di rilestaule insieme a un anticomunismo con accenti quarantotteschi e con corredo di orchi rossi a caccia di bambini, uno spunto che si direbbe uscito dalle fantasie malate del dottor Goebbels. Nascondere che in queste traversie tutta base la Sinistra ha vissuto drammi laceranti, ambivalenze e contraddizioni, sarebbe disonesta intellettuale, ma c'è un silenzio di cinquant'anni pudico che nasconde ad debitabile ai torti del Pci e del Psi. Quanti, fuori da ristretti ambiti specialistici, hanno portato a conoscenza delle masse, nella scuola, nei mass media, le pulite etiche, le atrocità consumate dagli italiani nei confronti delle popolazioni slave prima e dopo l'8 settembre '43? Quantihanno avuto il coraggio di condurre a fondo un esame di coscienza che spumbri il cupo dal luogo comune che vuole gli italiani tutti brave genti? Perchè a distanza di oltre mezzo secolo si impedisce la circolazione di un film sulla repressione anglibica comandata dal generale Graziani? Perché la Rai non trasmette un famoso documentario inglese sull'impiego del gas in Etiopia? Perché non si doppia e non si diffonde un film-r-copodotto da Rai 3 Bolzano), in ambivalenze e contraddizioni, sarebbe disonesta intellettuale, ma c'è un silenzio di cinquant'anni pudico che nasconde ad debitabile ai torti del Pci e del Psi. Quanti, fuori da ristretti ambiti specialistici, hanno portato a conoscenza delle masse, nella scuola, nei mass media, le pulite etiche, le atrocità consumate dagli italiani nei confronti delle popolazioni slave prima e dopo l'8 settembre '43? Quantihanno avuto il coraggio di condurre a fondo un esame di coscienza che spumbri il cupo dal luogo comune che vuole gli italiani tutti brave genti? Perchè a distanza di oltre mezzo secolo si impedisce la circolazione di un film sulla repressione anglibica comandata dal generale Graziani? Perché la Rai non trasmette un famoso documentario inglese sull'impiego del gas in Etiopia? Perché non si doppia e non si diffonde un film-r-copodotto da Rai 3 Bolzano), in Ad Adige?

Nessun malintenso chiamando in causa le malefatte nazionali, che hanno innescato lo spirale orrenda di una controviolenza senza freni, non si intende avallare alcun giustificazionismo. Ma Wehrmacht e SS, invitando solo la Sinistra a battersi il petto. Al contrario non va dimenticato che siamo al cospetto, su larga scala, di un fenomeno di rimozione aggravato dalla rovescienza di un armamentario in cui non c'è spazio né per un senso tragico della Storia né per una briciola di lucidità.

Una scena della fiction televisiva "Il cuore nel pozzo" (2005), sul dramma delle foibe

Liberazione mercoledì 9 febbraio 2005

L'ARTICOLO | 24

Non solo le foibe. Silenzi, omissioni e difficoltà hanno contraddistinto la narrazione cinematografica della Seconda guerra mondiale

di Mino Argentieri

La guerra e i grandi conflitti generano dolori, distruzioni e abiezioni, rumori assordanti e molti silenzi. Non ne è esente il cinema, che, direttamente o indirettamente, rispecchia la società nei suoi slanci, nelle sue paure, nei suoi pregiudizi, nei suoi tabù, nelle sue reticenze e censure. E' occorso molto tempo prima che nei paesi democratici i film di finzione si accorgessero del fascismo e del nazismo. Elusivi i francesi e gli inglesi, gli americani si sono svegliati solo dopo il 1938. A rompere gli indugi è stato Charlie Chaplin, il cui semplice annuncio di una satira su Hitler, *Il grande dittatore*, ha avuto nel '39 il potere di scatenare reazioni innervosite negli ambienti più conservatori. A contrastare la diffusa indifferenza delle majors ha provveduto una smilza pattuglia di film usciti mentre l'Europa e l'Asia già stavano andando a fuoco: *Marco il ribelle* di William Dieterle ('38), *Le confessioni di una spia nazista* di Anatole Litvak ('39), *Il prigioniero di Amsterdarm* di Alfred Hitchcock ('40), *Bufera mortale* di Frank Borzage ('40), *Duello mortale* di Fritz Lang ('41), *Così finisce la nostra storia* di John Cromwell ('41). Era una manciata di titoli che apriva una breccia in una produzione quantitativamente rilevante circa 500 film all'anno ma in altre faccende affaccendata. Voci isolate, dunque, ma meritorie che infrangevano una noncuranza che nasceva da due preoccupazioni: non deludere l'isolazionismo allora dominante, nonostante Roosvelt e il New Deal, e non compromettersi con iniziative che avrebbero potuto pregiudicare la circolazione dei film americani nei mercati italiano e tedesco. C'è voluta l'aggressione di Pearl Harbor affinché avvenisse un cambiamento di 360 gradi e l'industria dello spettacolo, non rinunciando ai suoi imperativi commerciali e ai suoi canoni comunicativi, si ponesse al servizio del governo e della propaganda democratica e diventasse la più possente ed efficace macchina da impiegare nella guerra psicologica. L'abilità consistette nell'immettere all'interno dei generi su cui Hollywood ha costruito le sue fortune riferimenti allo scontro bellico. Tuttavia, ci sono stati dei vuoti, non insignificanti, non casuali. Uno di questi è la Shoah, assente sugli schermi sino al '45. Non che nei film precedenti il '41 mancassero gli accenni all'antisemitismo, alle discriminazioni e ai campi di concentramento in cui venivano rinchiusi gli ebrei e gli oppositori alla dittatura. Ma è stato solo Chaplin, in *Il grande dittatore*, a mettere in bocca a un personaggio il presagio dello sterminio. Non ci sono altre tracce nella memoria di Hollywood. Eppure, già nel settembre '42, dai microfoni della Bbc, Thomas Mann aveva lanciato un messaggio inequivocabile: «Su nessun gradino la smania della tortura si arrestò. Ora si è giunti alla distruzione, alla maniaca decisione di estirpare il popolo ebraico dall'Europa». Ai giorni nostri, gli storici sono pervenuti a una conclusione amara: che dal '42, per le autorità alleate ed ebraiche e per il Vaticano, «la soluzione finale» non era un mistero, né un'ipotesi vaga. Ciò malgrado, l'argomento non è stato ritenuto spendibile neanche sul piano propagandistico per ragioni che rimangono oscure e relativizzano le responsabilità morali attribuite a Pio XII, assimilandole ad altre elusioni. Si ricorda appena un opuscolo inglese sulle infamie compiute in Polonia, stampato nel '43. *Lo sterminio degli ebrei*, a cui non è stato accordato alcun rilievo. Del resto, la comunità ebraica si è ripetutamente interrogata sullo strano e incomprensibile comportamento degli ebrei che nella cinematografia americana avevano una ragguardevole incidenza nel determinare gli indirizzi e le scelte editoriali. L'unico grido di rabbia e di protesta è giunto, nel '45, dall'Unione Sovietica, da un film di Mark Donskoij, *Gli indomiti*, che rievocava l'eccidio di Babi Yar in cui morirono migliaia di ebrei. Squarciata la cortina nebbiogena dai documentari americani e russi, che hanno portato alla luce del sole il martirio delle camere a gas e dell'annientamento pianificato degli inermi, il tema ha stentato ad esser preso di petto nella fiction. Qualcosa di penoso è avvenuto nel '45: lo ha svelato una studiosa italiana, Benedetta Guerzoni, in un saggio su un film documentaristico inglese, *The Memory of the Camps*, sospeso improvvisamente e bloccato dopo la conferenza di Postdam. A tanto non si è arrivati in altri comparti, ma è innegabile che la condizione concentrazionaria, l'eliminazione programmata di milioni di individui non hanno sollecitato le case cinematografiche, partecipi del clima postbellico segnato da opposte propensioni: sfuggire dall'ombra della sconfitta, a dimenticare e a rinunciare in un immaginario consolatorio oppure accostarsi con la consapevolezza critica per mutare il mondo e impedire che si ricreassero le premesse di un nuovo cataclisma. Alla Shoah ci si è accostati assai di rado e con circospezione, dominati dalla prevenzione per cui il pubblico non avrebbe retto alla raffigurazione di un orrore non confondibile con le barbarie consuete grandguignolesche a cui il cinema ha abituato. La Polonia, nel '45, ha edito un film indimenticabile, *L'ultima tappa* di Wanda Jakubowska, mentre nello stesso anno, in America, Fred Zinnemann ha diretto *Odissea tragica*, ritratto psicologico di un ragazzo sopravvissuto all'inferno di Auschwitz, ma ferito nella psiche. I film realizzati successivamente *Obiettivo X* di George Sherman, '51, *La croce di Lorena* di Tay Garnett, '53, *Stalag 17* di BillyWilder, '53, sono stati pretesti per imbastire rocambolleschi racconti di evasione dalla prigionia, hanno avuto per protagonisti militari alloro dietro l'Ufficio spionaggio. I tedeschi, antichi missionari con le loro colpe, in *Il prigioniero di Stalingrado* di Geza von Bolvary ('57) e in *Taiga, inferno bianco* di Wolfgang Liebeneir ('57), hanno preferito gettare uno sguardo in casa altrui, in Russia.

E' sulla fine del decennio Cinquanta che una problematica a lungo evitata torna alla ribalta con alcuni film che rianimano la riflessione su una pagina storica atroce: gli anticlassici *Verboten*, *Forbidden*, *Proibito* di Samuel Fuller ('59), *Il diario di Anna Frank* di George Stevens ('59), *I giovani leoni* di Edward Dmytryk ('58). *Vincitori e vinti* di Stanley Kramer ('61), *Operazione Eichmann* di R. G. Springstein ('61), gli italiani *Kapò* di Gillo Pontecorvo ('60) e *Cronaci familiari* Carlo Lizzani ('61), il polacco *La passeggera* di Andrzey Munk ('61). Nel gioco delle intermittenze mnemoniche, in cui la politica tiene i fili, ci sono i film silenzi dieno i quali si dischiudono scenari tutt'altro che muti. La Jugoslavia di Tito e la "questione giuliana" ha offerto, e offre ancora, il fianco ad acrobazie di ogni sorta. In un suo recente volume, Gianpaolo Pansa, con l'acia di chi scorpe scomodi altrimi, ha rivistato nelle piaghe della stalinismo repressione antislavista jugoslava, come se le sinistre su quelle piaghe avessero taciuto. Si dà il caso che su quelle tristi vicende di comunisti, italiani e no, finiti male a causa dei contrasti filosofici erano dilungati, oltre a *I.I.Stalù*, l'edizione italiana dell'organo del Cominform e libri e fascicoli di intonazione filo-sovietica in cui non si usavano mezze tinte nell'associare gli jugoslavi ai nazisti. Le Foibe, le pene della Dalmazia, l'esodo degli istriani, Trieste e il suo destino sono stati dal '45 in poi al centro di un baccano orchestrato dalla stampa fascista -sifiorita immediatamente- cattolica, liberale, monarchica, socialdemocratica, cosidetta indipendente. La Settimana Incom non ha mai preso un'occasione per intervenire con servizi e reportages ad alta temperatura emotiva. A formare una atmosfera surriscaldata ha concorso un pugno di film destinato alle platee popolari, discutuso o di nessun spessore artistico ma che ha proposto una visione semplicistica e manichea di un dramma umano e politico: *La città dolente* di Mario Bannard ('49), *Cuori senza frontiera* di Luigi Zampa ('49), *Trieste mia* di Mario Costa ('51), *Clandestino a Trieste* di Nerino Bianchi ('52). *Le campane di San Giusto* di Mario Amendola e Ruggero Maccari ('54). *Cantico d'amore* di Max Calandri ('54). A questi vanno aggiunti i film nostalgici sulla Prima guerra mondiale, in cui serpeggiava il motivo di Trento e Trieste e delle terre da riguadagnare alla patria. A completare il quadro ci sono stati i film che, nell'arco di circa un decennio, hanno riesumato episodi della Seconda guerra mondiale in una chiave semiapologetica, riassumibile nel comune assunto: «non mancò il coraggio, mancò la fortuna»: *Carica eroica* di Francesco De Roberti ('52), *Inferno dell'Orsa maggiore* di Duilio Coletti ('54), *Milazzo II* di De Robertis ('54), *Silenzi umani* di Antonio Leon Viola ('54), *Uomini ombra* di De Robertis ('54), *Divisione Folgore* di Coletti ('54), *Ciao Pais* di Oswaldo Langini ('54), *El Alamein* di Guido Malnesta ('57), *La donna che venne dal mare* di De Roberti ('57), *Il cielo brucia* di Giuseppe Masini ('57).

Illustratosi su Trieste e dintorni è cessato in seguito alla romana di Tito con Mosca, man mano che gli americani e i nostri governi centristi correggevano il tiro verso la Jugoslavia e l'Italia iniziava a trasformarsi e le culture del nazionalismo cominciavano a deperire nella sensibilità collettiva, ancora alimentate sulla via dei neofascisti. Un film televisivo come *Il cuore nel pozzo* di Alberto Negrin cerca di rilestaule insieme a un anticomunismo con accenti quarantotteschi e con corredo di orchi rossi a caccia di bambini, uno spunto che si direbbe uscito dalle fantasie malate del dottor Goebbels. Nascondere che in queste traversie tutta base la Sinistra ha vissuto drammi laceranti, ambivalenze e contraddizioni, sarebbe disonesta intellettuale, ma c'è un silenzio di cinquant'anni pudico che nasconde ad debitabile ai torti del Pci e del Psi. Quanti, fuori da ristretti ambiti specialistici, hanno portato a conoscenza delle masse, nella scuola, nei mass media, le pulite etiche, le atrocità consumate dagli italiani nei confronti delle popolazioni slave prima e dopo l'8 settembre '43? Quantihanno avuto il coraggio di condurre a fondo un esame di coscienza che spumbri il cupo dal luogo comune che vuole gli italiani tutti brave genti? Perchè a distanza di oltre mezzo secolo si impedisce la circolazione di un film sulla repressione anglibica comandata dal generale Graziani? Perché la Rai non trasmette un famoso documentario inglese sull'impiego del gas in Etiopia? Perché non si doppia e non si diffonde un film-r-copodotto da Rai 3 Bolzano), in ambivalenze e contraddizioni, sarebbe disonesta intellettuale, ma c'è un silenzio di cinquant'anni pudico che nasconde ad debitabile ai torti del Pci e del Psi. Quanti, fuori da ristretti ambiti specialistici, hanno portato a conoscenza delle masse, nella scuola, nei mass media, le pulite etiche, le atrocità consumate dagli italiani nei confronti delle popolazioni slave prima e dopo l'8 settembre '43? Quantihanno avuto il coraggio di condurre a fondo un esame di coscienza che spumbri il cupo dal luogo comune che vuole gli italiani tutti brave genti? Perchè a distanza di oltre mezzo secolo si impedisce la circolazione di un film sulla repressione anglibica comandata dal generale Graziani? Perché la Rai non trasmette un famoso documentario inglese sull'impiego del gas in Etiopia? Perché non si doppia e non si diffonde un film-r-copodotto da Rai 3 Bolzano), in Ad Adige?

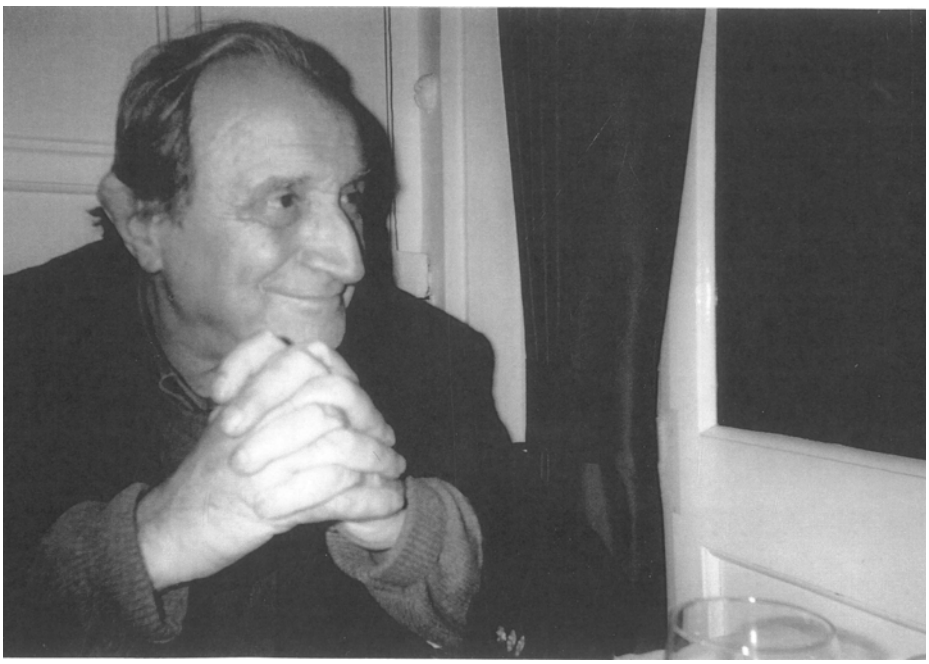
Nessun malintenso chiamando in causa le malefatte nazionali, che hanno innescato lo spirale orrenda di una controviolenza senza freni, non si intende avallare alcun giustificazionismo. Ma Wehrmacht e SS, invitando solo la Sinistra a battersi il petto. Al contrario non va dimenticato che siamo al cospetto, su larga scala, di un fenomeno di rimozione aggravato dalla rovescienza di un armamentario in cui non c'è spazio né per un senso tragico della Storia né per una briciola di lucidità.

Una scena della fiction televisiva "Il cuore nel pozzo", sul dramma delle foibe

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

sollecitato le case cinematografiche, partecipi del clima postbellico segnato da opposte propensioni: a fuggire da una dura realtà, a dimenticare e a rintanarsi in un immaginario consolatorio oppure accrescere la consapevolezza critica per mutare il mondo e impedire che si ricreassero le premesse di un nuovo cataclisma. Alla Shoah ci si è accostati assai di rado e con circospezione, dominati dalla prevenzione per cui il pubblico non avrebbe retto alla raffigurazione di un orrore non confondibile con le baracconate grandguignolesche a cui il clima ci ha abituato. La Polonia, nel '48, ha editato un film indimenticabile, *L'ultima tappa* di Warida Jakubowska, mentre nello stesso anno, in America, Fred Zinnemann ha diretto *Odissea tragica*, ritratto psicologico di un ragazzo sopravvissuto all'inferno di Auschwitz, ma ferito nella psiche. I film realizzati successivamente *Obiettivo X* di George Sherman, '51, *La croce di Lorena* di Tay Garnett, '53, *Stalag 17* di Billy Wilder, '53, sono stati pretesti per imbastire rocamboleschi racconti di evasione dalla prigionia, hanno avuto per protagonisti i militari alleati dietro il filo spinato. I tedeschi, anziché misurarsi con le loro colpe, in *Il prigioniero di Stalingrado* di Geza von Bolvary ('57) e in *Taiga, inferno bianco* di Wolfgang Liebeneir ('57), hanno preferito gettare uno sguardo in casa altrui, in Russia. E' sulla fine del decennio Cinquanta che una problematica a lungo evitata torna alla ribalta con alcuni film che rianimano la riflessione su una pagina storica atroce: gli americani *Verboten*, *Forbidden*, *Proibito* di Samuel Fuller ('59), *Il diario di Anna Frank* di George Stevens ('59), *I giovani leoni* di Edward Dmytryk ('59), *Vincitori e vinti;* di Stanley Kramer ('61), *Operazione Eichmann* di R. G. Springstein ('61), gli italiani *Kapò* di Gillo Pontecorvo ('60) e *L'oro di Roma* dì Carlo Lizzani ('61), il polacco *La passeggera* di Andrzey Munk ('61). Nel gioco delle intermittenze mnemoniche, in cui la politica tiene i fili, ci sono i finti silenzi dietro i quali si dischiudono scenari tutt'altro che muti. La Jugoslavia di Tito e la "questione giuliana" ha offerto, e offre ancora, il fianco ad acrobazie di ogni sorta. In un suo recente volume, Giampaolo Pansa, con l'aria di chi scopre scomodi altarini, ha rovistato nelle piaghe della staliniana repressione antistalinista jugoslava, come se le sinistre su quelle piaghe avessero taciuto. Si dà il caso che su quelle tristi vicende di comunisti, italiani e no, finiti male a causa dei confratelli titoisti si erano dilungati, oltre a L'Unità, l'edizione italiana dell'organo del Cominform e libri e fascicoli di intonazione filo-sovietica in cui non si usavano mezze tinte nell'associare gli jugoslavi ai nazisti. Le foibe, le pene della Dalmazia, l'esodo degli istriani, Trieste e il suo destino sono stati dal '45 in poi al centro di un baccano orchestrato dalla stampa fascista rifiorita immediatamente cattolica, liberale, monarchica, socialdemocratica, cosiddetta indipendente. *La Settimana Incom* non ha mai perso un'occasione per intervenire con servizi e reportages ad alta temperatura emotiva. A formare una atmosfera surriscaldata ha concorso un pugno di film destinato alle platee popolari, di scarso o di nessun spessore artistico ma che ha proposto una visione semplicistica e manichea di un dramma umano e politico: *La città dolente* di Mario Bannard ('49), *Cuori senza frontiera* di Luigi Zampa ('49), *Trieste mia* di Mario Costa ('51), *Clandestino a Trieste* di Nerino Bianchi ('52), *Le campane di San Giusto* di Mario Amendola e Ruggero Maccari ('54), *Cantico d'amore* di Max Calindri ('54). A questi vanno aggiunti i film nostalgici sulla Prima guerra mondiale, in cui serpeggiava il motivo di Trento e Trieste e delle terre da riguadagnare alla patria. A completare il quadro ci sono stati i film che, nell'arco di circa un decennio, hanno riesumato episodi della Seconda guerra mondiale in una chiave semiapologetica, riassumibile nel comune assunto: "non mancò il coraggio, mancò la fortuna": *Carica eroica* di Francesco De Robertis ('52), *I sette dell'Orsa maggiore* di Duilio Coletti ('54), *Mizar dì* De Robertis ('54), *Siluri umani* di Antonio Leon Viola ('54), *Uomini ombra* di De Robertis ('54), *Divisione Folgore* di Goletti ('54), *Ciao Pais* di Osvaldo Langini ('54), *El Alamein di* Guido Malatesta ('57), *La donna che venne dal mare* di De Robertis ('57), *Il cielo brucia* di Giuseppe Masini ('57). Il frastuono su Trieste e dintorni è cessato in seguito alla rottura di Tito con Mosca, man mano che gli americani e i nostri governi centristi correggevano il tiro verso la Jugoslavia e l'Italia iniziava a trasformarsi e le culture del nazionalismo cominciavano a deperire nella sensibilità collettiva, ancora alimentate tuttavia dai neo fascisti. Un film televisivo come *Il cuore nel pozzo di Al*berto Negrin cerca di ridestarle insieme a un anticomunismo con accenti quarantotteschi e con corredo di orchi rossi a caccia di bambini, uno spunto che *si* direbbe uscito dalle fantasie malate del dottor Goebbels. Nascondere che in queste traversie tumultuose la Sinistra ha vissuto imbarazzi, ambivalenze e contraddizioni, sarebbe disonestà intellettuale, ma c'è un silenzio di cui non si parla e che non è addebitabile ai torti del Pci e del Psi. Quanti, fuori da ristretti ambiti specialistici, hanno portato a conoscenza delle masse, nella scuola, nei mass media, le pulizie etniche, le atrocità commesse dagli italiani nei confronti delle popolazioni slave prima e dopo l'8 settembre '43? Quanti hanno avuto il coraggio di condurre a fondo un esame di coscienza che sgombri il campo dal luogo comune che vuole gli italiani tutta brave gente? Perché a distanza di oltre mezzo secolo si impedisce la circolazione di un film sulla repressione antilibica comandata dal generale Graziani? Perché la Rai non trasmette un famoso documentario inglese sull'impiego dei gas in Etiopia? Perché non si doppia e non si diffonde un film-tv coprodotto da Rai 3 (Bolzano), in lingua tedesca, sulle sopraffazioni fasciste in Alto Adige? Nessun malinteso: chiamando in causa le malefatte nazionali, che hanno innescato la spirale orrenda di una controviolenza senza freni, non si intende avallare alcun giustificazionismo. Ma Veltroni sembra non capirlo, invitando solo la Sinistra a battersi il petto. Al contrario non va dimenticato che siamo al cospetto, su larga scala, di un fenomeno di rimozione aggravato dalla reviviscenza di un armamentario in cui non c'è spazio né per un senso tragico della Storia né per una briciola di lucidità.



Mino Argentieri in una foto di Anna Calvelli scattata a Lisbona

"Un film televisivo come *Il cuore nel pozzo* di Alberto Negrin cerca di ridestare le culture del nazionalismo, insieme a un anticomunismo con accenti quarantotteschi. Siamo al cospetto, su larga scala, di un fenomeno di rimozione aggravato dalla reviviscenza di un armamentario in cui non c'è spazio né per un senso tragico della Storia né per una briciola dì lucidità"

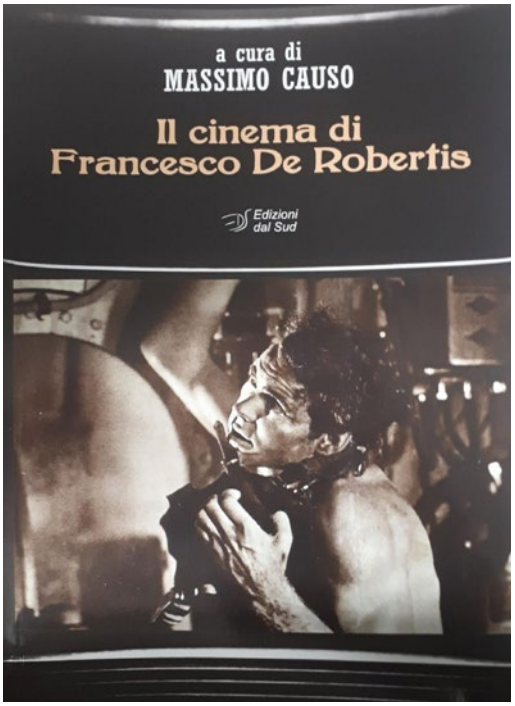
Mino Argentieri

Francesco De Robertis, ufficiale della Regia Marina, regista, a 60 anni dalla sua scomparsa

Adriano Silvestri

San Marco in Lamis (Foggia) nel 1902 aveva 18mila abitanti (molti di più di oggi): il 16 Ottobre nasce, in questo paese del Gargano, quello che sarebbe diventato un uomo di mare e di cinema: prima ufficiale della Marina militare e, poi, regista e sceneggiatore. Francesco De Robertis sarà in assoluto il primo regista pugliese ad aver scelto la Puglia come set per un proprio film. Dopo alcune esperienze teatrali, la svolta avviene nel 1939, quando è direttore del Centro cinematografico del Ministero della Marina. Esordisce con la regia di *Mine in vista*, un documentario di informazione e propaganda. Dedicherà una vasta filmografia all'ambiente della Marina e realizzerà molte pellicole di ambientazione bellica. C'è una altra data importante nella sua vita: nel 1940 gira a Taranto il suo primo lungometraggio, nell'area portuale e nel Mar Piccolo, che presto sarebbe stato uno dei bersagli degli aerei britannici. Il titolo è *La Nave Bianca* (Italia 1942, 69'). È il primo film sonoro girato in Puglia: dopo la presentazione al Festival di Venezia, esce nelle sale il 14 Settembre 1942: "I marinai imbarcati intrattengono una corrispondenza con le madrine di guerra. Il marò Augusto scambia le lettere con Elena, una maestrina. I due si danno appuntamento alla stazione di Taranto, e - quando il marò sta per sbarcare - la nave salpa improvvisamente per Punta Stilo e Capo Teulada." (Nel montaggio vengono inserite immagini inedite delle battaglie navali combattute in queste due località). Non si riesce ancora a comprendere se questo film sia soltanto supervisionato da Roberto Rossellini, o diretto dal regista del neorealismo, e non è chiara la natura della reciproca collaborazione. Forse De Robertis scrive il soggetto, lo supervisiona e solo in parte lo dirige, e poi lo lascia nelle mani di Rossellini, a cui ne affida il compimento. Secondo alcuni il filmaker pugliese cura solo la supervisione alla regia di Rossellini. Altri attribuiscono il film esclusivamente a Rossellini, suffragati dal fatto che la Scalera Film, quando richiederà il nulla osta di esportazione per la pellicola, dichiarerà - per convenienza politica e commerciale - che essa è realizzata "dal regista Rossellini". Secondo la figlia Daniela, in realtà l'idea, il soggetto, la sceneggiatura e la direzione del film furono tutte del padre, che "se ne sentì quasi scippato". De Robertis aderisce alla Repubblica di Salò e dalla data 8 Settembre 1943 lavora per il Cinevillaggio di Venezia ai film *Vivere ancora*, *Uomini e cieli*, *La Vita semplice* (1945) ed al documentario *La Voce di Paganini*, tutti distribuiti soltanto dopo il termine del conflitto mondiale. Ritorna a Taranto e gira *Fantasmi del Mare* (Italia 1948, 95'- titolo provvisorio: *Rotta Sud*), in un set allestito ancora una volta all'interno dell'Arsenale Militare Marittimo e presso la Villa Peripato. Qui ricostruisce l'ultima fase della guerra e rievoca un episodio vero della storica data 8 Settembre 1943. È il viaggio compiuto dalla nave "Giulio Cesare" da Pola a Malta. Protagonisti gli attori pugliesi Raf Pindi e Umberto Raho: "L'Ufficiale Capo Arena comanda la nave, sulla quale è imbarcato il figlio, ed è costretto a prendere una drammatica decisione, che riguarda le sorti dell'equipaggio". De Robertis cura anche il montaggio e partecipa al soggetto ed alla sceneggiatura (con Giorgio Pastina e Nicola Morabito). Il film è importante anche perché costituisce la prima compiuta riflessione sui tragici avvenimenti italiani al momento dell'Armistizio. I titoli successivi sono: *Marinai senza stelle*, *Il Mulatto* (1949) e *Gli Amanti di Ravello* (1950). Nell'articolo di "Liberazione", Mino Argentieri cita con convinzione per primo, tra i film italiani che "hanno riesumato episodi della seconda guerra mondiale in una chiave semiapologetica" il lungometraggio *Carica Eroica*, diretto da De Robertis, che ne cura anche la sceneggiatura. Più che una commedia, è un documentario di viaggio. L'incrociatore "Raimondo Montecuccoli" parte da Livorno con giovani marinai e cadetti dell'Accademia Militare per una crociera intorno al mondo. Protagonista è l'attore barese Silvio Noto (che all'epoca presenta in Rai "Telematch" con Enzo Tortora e Renato Tagliani). Nel cast pittoreschi personaggi, nativi di tanti diversi paesi: Eritrea, Svezia, Cina, Venezuela, Capo Verde, nonché danzatrici hawayane e indonesiane. Prodotto negli Stabilimenti Incir De Paolis da uno staff tecnico, ormai affiatato e collaudato negli anni, che comprende per la fotografia Carlo Bellero, e per la colonna sonora il compositore aretino Annibale Bizzelli. Francesco De Robertis scompare a Roma il 3 Febbraio 1959. Poca retorica, idee innovative, taglio documentaristico dei racconti, profonda conoscenza degli ambienti in cui si svolgono le vicende, attenzione rigorosa per la messa in scena e impiego di molti attori non professionisti o al loro debutto. Per questi motivi il suo nome rimane indissolubilmente legato alle origini del Neorealismo. Resta un personaggio controverso e, per molto tempo, del regista garganico non se ne parla più. Nel Comune ove è nato, è operativa una sala con l'insegna "Sala polivalente Cinema Comunale F. De Robertis". L'apertura del Cinema, ora di circa 100 posti, nei locali ubicati in Piazza Municipio a San Marco in Lamis risale al 1991/1992 con delibera comunale a seguito della ristrutturazione della sala che era chiusa da oltre 10 anni. Successivamente la programmazione si è interrotta per un paio d'anni per problemi tecnici poi risolti con la ripresa della programmazione

segue a pag. successiva



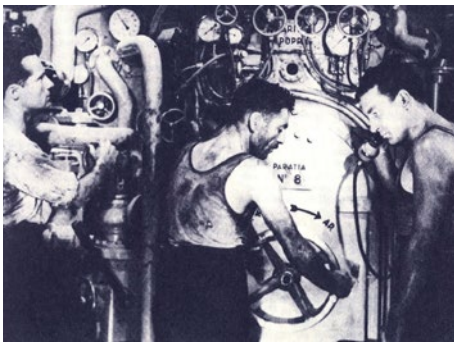
Francesco De Robertis in divisa

segue da pag. precedente

da parte di ARCI in collaborazione con l'esercente Cicolella di San Severo. Ora che ricorre il sessantennale della scomparsa del regista, la Fondazione Soccio con il suo presidente Michele Galante e Apulia Film Commission han-

Cinema De Robertis San Marco in Lamis - Fg (foto di Luigi Giuliani)

Francesco De Robertis sul set "Il Mulatto" (1950)



"Uomini sul fondo" ((1941) di Francesco De Robertis

no organizzato due giornate di studio, con il patrocinio dell'Università di Foggia e del Comune di San Marco in Lamis, per la presentazione dalla monografia "Il Cinema di Francesco De Robertis", pubblicata da Edizioni dal Sud e scritta da Massimo Causo, critico curatore della sezione "Onde" del Torino Film Festival e collaboratore dell'Enciclopedia del Cinema Treccani e di diverse riviste di cinema. E così lo scorso 14 Marzo Floriana Conte ha introdotto al Cineporto di Foggia la proiezione del film più noto, *Uomini sul fondo* (sottotitolo "SOS 103" del 1938: nei titoli di coda compare il nome di Rossellini, come assistente del regista), mentre il giorno successivo, proprio nel cinema di San Marco in Lamis, si è svolto un incontro con una mini rassegna di tre titoli: *Uomini sul Fondo* (1941), *Alfa Tau* (1942) e *Fantasmi del Mare* (1948).

Adriano Silvestri

Un ringraziamento particolare a Michele Galante e a Emanuele Leggeri per la disponibilità

Un affettuoso saluto a Marina D'Andrea

Già direttrice del settore promozione cinematografica – DGC MiBAC

E' scomparsa il 3 aprile Marina D'Andrea, sposata con Ugo Baistrocchi ne ha condiviso sempre l'amore per l'arte in tutte le sue declinazioni. Marina D'Andrea si è diplomata al Liceo Mamiani di Roma nel 1969. Durante il liceo ha anche studiato pianoforte e ha sostenuto annualmente, da privatista, gli esami del conservatorio ma si è poi iscritta alla facoltà di Giurisprudenza dell'Università La Sapienza di Roma, conseguendo la laurea con il massimo dei voti e la lode, con una tesi sulla responsabilità civile in caso di incidente nucleare. Nel 1976, dopo aver vinto il concorso pubblico, ha preso servizio come funzionario direttivo di ruolo presso il Ministero del turismo e dello spettacolo (le cui competenze, dopo il referendum abrogativo del 1993, sono oggi del Ministero dei beni e delle attività culturali) . Si è occupata inizialmente di turismo e sport per poi lavorare presso gli uffici del cinema e dello spettacolo dal vivo. Come funzionaria si è occupata di enti lirici, teatri di tradizione, orchestre, danza, bande, ricoprendo l'incarico di segretario della commissione musica e di quasi tutte le commissioni del settore (prosa, revisione teatrale, ecc.). Dal 1980 è stata anche segretaria della commissione di revisione cinematografica (ex-censura, pubblicando anche articoli sugli aspetti giuridici e psicologici della revisione cinematografica) e delle commissioni per i premi di qualità ai cortometraggi, per i film per ragazzi, per la programmazione obbligatoria, ecc.. Dopo aver superato il concorso è divenuta dal 1989 dirigente di ruolo. Assegnata alla direzione spettacolo dal vivo ha diretto le divisioni e i servizi per la musica, i teatri di traduzione, la danza. La sua passione e le sue competenze si sono così fuse con il suo scrupoloso impegno di civil servant. Trasferita alla direzione cinema ha diretto, con medesimo impegno e competenza, i servizi per la promozione all'estero e poi tutto il settore promozione (festival, rassegne, sale e premi d'essai, associazioni nazionali e circoli del cinema, Biennale di Venezia, CSC, Luce, ecc.). A seguito della unificazione dei settori produzione e promozione è stata costretta a dimettersi nel 2015 per far posto a candidati più graditi ai vertici ma non di ruolo. È stata una dirigente indubbiamente originale che restituiva le tessere di favore per le sale, rispondeva al telefono dell'ufficio quasi sempre direttamente e senza filtri, riceveva chiunque glielo chiedesse e non lasciava mai senza risposta qualunque lettera o mail ricevesse. Cercava di venire incontro ai problemi dell'utenza senza preferenze o discriminazioni e applicando imparzialmente leggi e regolamenti. Nella gestione dei procedimenti rispettava l'ordine cronologico delle domande e i termini di scadenza. Si poneva come obiettivo quello di non creare arretrati o di recuperarli quanto prima possibile e di liquidare celermente e senza favoritismi i contributi assegnati. Era una burosofa piuttosto che una burocrate e per tale ragione si è spesso dovuta scontrare con suoi diretti superiori. Integerrima e scrupolosa, indifferente a pressioni di qualunque genere e limpida nei giudizi, brillante negli interventi ai convegni e alle riunioni cui prendeva parte, spesso ironica e a volte sarcastica, è sempre stata un punto di riferimento per i colleghi e per gli operatori dei diversi settori dello spettacolo dal vivo e del cinema da lei diretti. Allontanata dal lavoro se n'è andata, dopo un periodo di malattia durato un anno, ascoltando la lista della sua musica da coma, che aveva distribuito a tutti i parenti per utilizzarla in caso di necessità.

DdC

Un film di Federico Fellini: Giulietta degli spiriti

Introduzione alla tesi di laurea anno accademico 1987 -1988 – Università degli Studi di Napoli L'Orientale, Relatore Prof. Domenico Argentieri. Candidata Maria Rosaria Capozzi

Maria Rosaria Capozzi

La tesi chiesta al Prof. Mino Argentieri, docente di Storia del Cinema all'Istituto Universitario Orientale di Napoli, è stata una scommessa con me stessa: "Sarei riuscita in qualche modo a scrivere qualcosa di particolare, di originale su di un regista, Federico Fellini, già tanto studiato e celebrato?!" Con mesi di studio tra documentazioni, consultazione di libri e presa visione di films del grande regista al Centro Sperimentale di cinematografia di Roma, il lavoro di scrittura si concretizzò. Lo consegnai nelle mani della mia relatrice: dott.ssa Silvana Valerio assistente del Prof. Domenico Argentieri. I giorni intercorsi tra la consegna del manoscritto e la valutazione che ne avrebbe fatto il Professore, furono colmi di una sorta d'inquietudine densa che si sciolse nel giorno in cui la Dott. ssa Valerio mi annunciò: "Ma lo sai che il tuo lavoro ha fatto fare un bel pò di risate a Mino? dice che non si è mai divertito tanto a leggere una tesi. Come intendere la "risata" del mio professore? Positivamente? "Si" confermò la mia relatrice. "E perchè?" è stata la mia domanda seguente. Il professore in persona mi rispose: "È una lettura profondamente femminista che lei ha fatto e per questo originale, nuova, fuori dai cliché abituali". All'epoca non avevo la minima idea di cosa fosse il femminismo. Sapevo, ero certa, che nello scrivere mi ero tanto divertita anch'io. E' trascorso tanto tempo da quel momento, fine anni ottanta, e penso che ciò che a Mino è piaciuto (mi permetto di chiamarlo con nome per i lunghi anni di frequentazione ed affettuosa amicizia), è stata la mia capacità di umanizzare la figura di Fellini e le sue opere. Il Maestro ha utilizzato l'arte cinematografica in un suo personalissimo tentativo di comprendere la sua vita, il mondo complesso e sfaccettato delle donne, la religione con tutte le sue contraddizioni e il suo tempo. Forse, gli è piaciuta anche la spontaneità con la quale ho decodificato i suoi films, senza intellettualismi, con candore ed autenticità, descrivendo le scene così come le ho vissute alla luce della mia identità. E' stato un lavoro di "cesello" in cui ogni film da me visionato, dallo *Sceicco Bianco* ai *Vitelloni* a *8 e mezzo* alla *Città delle donne*, ha avuto il fine di scoprire perchè il regista abbia fatto emergere Giulietta, la protagonista del film interpretata dalla magistrale Giulietta Masina, vincente e libera di essere quello che lei veramente voleva essere: se stessa. All'epoca mi sembrava normale che Fellini la pensasse così. Oggi sono consapevole che l'autore è stato eccezionale per quel tempo: lui, immerso in una cultura maschilista, ha saputo trovare il bandolo della matassa: ha dato l'unica lettura possibile per la liberazione di Giulietta, quella femminista. Ricordate la sequenza del film *8 e mezzo* quando il protagonista volava fuori dalla macchina?? Anche lui, Fellini uomo, si è sentito "scollato" da una realtà troppo stretta in cui la superficialità, la grettitudine e il vuoto di esistenze esclusivamente fisiologiche gli avranno procurato non pochi sensi di nausea. Ecco, questo deve essere piaciuto a Mino Argentieri, questa mia leggerezza nel leggere nelle pieghe non tanto nascoste di un film che valuto un manifesto di amore e sincero affetto per le donne tutte. Oggi ho la consapevolezza per dire che l'acutezza di Mino Argentieri è stata la capacità di saper accogliere anche questo punto di vista e valorizzarlo. Ricordo il caldo asfissiante di una Napoli assolata e semideserta di fine giugno. Ricordo l'aula dell'Istituto Orientale di Napoli e una ragazza che seduta di fronte alla Commissione di Laurea discuteva con cipiglio e sicurezza la tesi: "Un film di Federico Fellini: Giulietta degli spiriti". Ricordo un chiarissimo compiaciuto Prof. Argentieri sorridente per la sua allieva che rispondeva sicura ed orgogliosa ad ogni domanda che le fosse posta dai membri della commissione. Una giovane donna che ha voluto apprendere l'amore per la ricerca e l'insegnamento da una persona eccezionale: Mino Argentieri.

La tesi "Un film di Federico Fellini: Giulietta degli spiriti" può essere letta cliccando qui: www.cineclubroma.it/images/tesi/pdf/tesi-capozzi.pdf

In memoria di Mino Argentieri

Appena laureata, nel 1988 cominciò la collaborazione con Mino Argentieri. Ho curato la "sua Biblioteca", la Barbaro a piazza dei Caprettari, nel cuore di Roma. Ho messo libri in ordine, ho inserito etichette, ho comprato ed ordinato libri alla libreria "Il Leuto" insieme a lui. Ho curato e organizzato gli eventi annuali che in quel luogo si sono svolti. Sono stata sua collaboratrice per tanti anni e ho avuto modo di conoscere Mino come persona oltre che come docente. Tanti gli aneddoti. Ricordo un giorno in particolare, sulle scale del bellissimo palazzo antico in cui risiedeva la biblioteca. Un inquilino lo fermò chiedendogli le cose più disparate. Chissà, forse una persona in difficoltà. Pensavo che Mino, sempre super impegnato, lo avrebbe troncato in qualche modo. E invece no, si fermò a parlare, a chiacchierare con amabilità e sincero interesse. La sua profonda umanità, gentilezza d'animo e accoglienza sono delle caratteristiche rare da trovare tutte insieme in un'unica persona. Tutte le rassegne annuali riguardanti il cinema internazionale a partire dalla fine degli anni ottanta ai primi anni novanta, in particolare la cinematografia cinese e russa, le abbiamo organizzate insieme con la collaborazione del mitico Sergio Proietti, persona mite e gentile e caro amico di Mino. Ricordo che per ottenere le pellicole cinesi ho dovuto chiamare l'archivio cinematografico cinese, in Cina. Era il 1989 un momento estremamente delicato e difficile. Gli scontri in Piazza Tienammen rendevano ogni contatto quasi impossibile. Eppure con Mino, che, con entusiasmo incalzava affinchè le pellicole arrivassero nonostante i tragici eventi, ed io, sua giovane allieva, piena

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

di forza ed energia da lui coadiuvata, le pellicole arrivarono! E che dire dei lavori di ricerca da lui assegnatemi su un prezioso collaboratore di "Cinemasessanta": Lorenzo Quaglietti figura di rilievo nell'ambito della rivista, recensionista dallo stile graffiante e ironico, ricordato e commemorato nell'ambito di un incontro tenutosi nella Biblioteca. Mino ha avuto la capacità di stimolare la mia fantasia ed il mio intelletto. Mi ha proposto la ricerca su di un altro grande critico cinematografico degli anni del fascismo: Filippo Sacchi. Sacchi, recensionista del giornale il Corriere della Sera, si è opposto alla censura del regime ed è stato duramente perseguitato. E' Mino che mi ha raccontato di come lui stesso avesse creduto nel fascismo. "Sono stato un balilla" mi diceva e mi spiegava il perchè. "La forza di attrazione di una ideologia che ti mostrava la forza, la potenza a portata di mano, tutto ciò per un giovane aveva una fascinazione particolare e poi, indossare la divisa, e i rituali..." La sua capacità di ammettere, quello che lui era stato e come lo aveva superato, semplicemente. Con il suo libro "L'asse cinematografico Roma-Berlino" edizione Libreria Sapere, 1986, ho imparato cosa fosse la censura, l'autarchia cinematografica degli anni 1938-1941, la potenza del cinema come immagine capace di influenzare il pensiero e le scelte delle persone. Ho conosciuto il terribile, diabolico Goebbels, ministro tedesco della propaganda. Mino riporta più stralci del diario di costui e riesce a dare un nitido tracciato storico di ciò che accadde in quel periodo: il controllo della cinematografia tedesca sulla produzione europea, la pretesa di condizionare le masse con la produzione di "film leggeri" che hanno il fine di distrarre e non far pensare: "Nei diari, un assillo serpeggia: l'incapacità di produrre film leggeri e di evasione, utili al box office e necessari anche a ricaricare il morale delle popolazioni sfibrate e ossessionate dalla guerra" op.cit. pag.21. E ancora: "Il progressivo isolamento dell'Europa dal cinema americano, richiede un aumento della produzione europea e soprattutto di quella italiana e germanica." Op.cit. pag.24. Citare brevemente uno dei libri di Mino Argentieri è per me doveroso in quanto mi da l'opportunità di rendere visibile il suo insegnamento seguito per due anni presso l'Istituto Orientale di Napoli. Insegnamento che mi ha forgiato e non mi ha più lasciato. La preparazione all'esame di "Storia del Cinema" con Mino era l'intreccio tra la visione di pellicole cinematografiche rare che provenivano dal centro Sperimentale di Roma, *Germania anno zero*, *Stromboli* di Rossellini ne sono un esempio, e insegnamento del linguaggio filmico. Lui insegnava a leggere e decodificare un'opera come prodotto di un autore ma anche come risultato del contesto storico, economico e sociale. La grande aula dell'I.U.O dove Mino teneva lezione era sempre stracolma di studenti e dopo un brusio iniziale il silenzio calava senza alcun bisogno che lui dicesse nulla. La sua presenza bastava. La sua capacità di portare contenuti, di descrivere le trame dei film e spiegare perchè sono esistiti e cosa hanno significato per quel tempo: *Umberto D.* o *Ladri di biciclette* di Vittorio De Sica, per citarne alcuni.

Mino Argentieri al matrimonio di Maria Rosaria Capozzi, ex studentessa e collaboratrice. Sede del Municipio di Napoli – Luglio 1988 (Archivio famiglia Capozzi)

Anna Calvelli Argentieri in una foto del 2012 scattata da Mino Argentieri

Mino ti faceva letteralmente entrare nei periodi storici associando film, storia e aneddoti: i telefoni bianchi, il neorealismo, il fascismo ne sono un esempio. Dopo aver seguito le sue lezioni, guardare un film non era più la stessa cosa. Lui sollecitava una visione delle immagini consapevole, attiva. Studiosi di cinema come Umberto Barbaro, Cesare Zavattini spesso citato da Mino per la sua fantasia come sceneggiatore e precursore di atteggiamenti moderni: ogni persona avrebbe dovuto essere dotata di telecamera per riprendere la realtà!, danno l'idea di quanto Mino stimolasse e aprisse a un mondo di studiosi, pensatori del cinema. In genere, dopo la lezione, la cattedra era presa d'assalto, come una "zattera" in mezzo al mare. Ogni studente doveva chiedere qualcosa. A me sembrava più un bisogno di esprimere gratitudine, affetto, simpatia nei suoi confronti. Lui rispondeva a tutti, uno per uno. La sua semplicità, la sua umanità e disponibilità emergeva costante. Mi sono trovata anch'io a fare la fila, a chiedere un chiarimento, una bibliografia. E poi un giorno decisi: la tesi l'avrei fatta con lui, il professore! Pensavo: "Troppo bello lavorare con quest'uomo...non posso perdere l'occasione". Dopo la laurea gli chiesi di collaborare alla Biblioteca Barbaro. Accettò. Ero al settimo cielo. Ancora oggi, dopo trent'anni, ricordo l'esperienza come straordinaria! Arrivavo puntuale in biblioteca nel primo pomeriggio tre volte a settimana e a una certa ora della sera sentivo la chiave nella toppa: Mino. Lui veniva in biblioteca per un resoconto serale. All'epoca eravamo coinquilini con la FICC e il saluto con Riccardo Napolitano, Susanna Zirizzotti e Amedeo Mecchi era inevitabile. Ricordo l'odore della carta dei libri. Ricordo la sua passione per quei libri e quanti ne ordinasse di nuovi ogni mese alla libreria "Il Leuto". Un nostro rituale, dopo il lavoro in biblioteca era il bar di Piazza dei Caprettari, quello appena si scende, di fronte. Lui prendeva il thè solitamente. E io ero troppo presa dall'ascoltarlo. Un giorno gli accennai per telefono che avevo visto il Maestro, Federico Fellini, agli studi di Roma dove lavorava e gli avevo dato la mia tesi. Ricordo Mino curiosissimo. Mi invitò al solito bar. Io non avevo molto da dire se non il fatto che il Maestro si era incuriosito per come fossi riuscita ad entrare negli studios senza incontrare alcun ostacolo. "Per la porta", risposi al Maestro. Raccontai a Mino che scoppiò in una di quelle sue risate cristalline che aprono il cuore. A distanza di tanto tempo mi dispiace non avergli detto che Fellini, per quei pochi momenti che lo vidi, mi scrutò intensamente. Forse, il Maestro in cosi breve tempo avrebbe voluto capire chi ero. Impossibile in pochi minuti. La sua segretaria, Fiammetta, prese in consegna la tesi ed io mi congedai. Ho rivisto Mino dopo tanti anni, nel 2015, insieme ad Anna, sua moglie, a casa sua. E' stata una grande gioia rivederlo contento insieme alla donna che amava. Ci siamo sentiti spesso telefonicamente per chiacchierare, per le recensioni. Mino aveva un'energia inesauribile ed io un gran desiderio di ascoltarlo sempre e comunque. In una delle nostre ultime conversazioni abbiamo parlato della sua famiglia, del fatto che lui fosse figlio unico e alla mia domanda: "sei stato una persona, un figlio amato?" Lui mi rispose; "sono stato una persona molto amata".

Maria Rosaria Capozzi

La Biblioteca del Cinema Umberto Barbaro

La Biblioteca è nata a Roma nel 1962, grazie all'impegno di importanti intellettuali, tra i quali, oltre a Mino Argentieri, Alberto Abruzzese, Giovanni Angella e Lino Micciché. E' dedicata a Umberto Barbaro (1902- 1959) che è stato fra i primi, nel nostro paese, a capire che il cinema sarebbe stata l'arte del XX secolo. A partire dagli anni '30, senza abbandonare del tutto gli altri suoi interessi (narrativa, drammaturgia, critica dell'arte figurativa) Barbaro fece della definizione di una teoria del cinema la sua priorità. Distante anni luce dalle direttive culturali del fascismo, nel 1936 è insegnante al Centro Sperimentale di Cinematografia, di cui diventa, nel 1944, direttore, carica dalla quale viene esonerato nel 1947, in conseguenza di quel disegno democristiano di clericalizzazione delle istituzioni culturali che porta all'estromissione dagli incarichi pubblici degli intellettuali non allineati. Per la sua coerenza e per il valore dei suoi studi, si è deciso di ricordarlo attribuendo il suo nome ad una Biblioteca

Per importanza e dotazione di materiali è la seconda biblioteca di cinema a Roma, dopo quella ben provvista e attrezzata, e con una lunga storia alle spalle, della Scuola nazionale di cinema, ex Centro sperimentale. E' un'associazione culturale senza fini di lucro nata nel 1962. Mino Argentieri ne è stato tra i fondatori e Direttore fino alla sua scomparsa avvenuta il 22 marzo 2017. L'attuale presidente è Anna Calvelli Argentieri che ha preso l'incarico dopo la scomparsa di Giovanni Angella. Ha per fine la diffusione della cultura cinematografica, mediante l'istituzione di una biblioteca specializzata aperta al pubblico, i cui servizi sono offerti gratuitamente. Inoltre, la Biblioteca Umberto Barbaro si prefigge di contribuire allo sviluppo degli studi cinematografici mediante l'organizzazione di seminari, centri per animatori di attività culturali cinematografiche, proiezioni di studio, "e altresì - come da statuto - contempla la pubblicazione di periodici, libri, schede filmografiche e biografiche attinenti alla vita del cinema". La Biblioteca è stata dedicata a Umberto Barbaro per rendere omaggio a uno di quegli intellettuali italiani che hanno contribuito alla elaborazione di una teoria del cinema e si sono battuti contro pregiudizi e prevenzioni che negavano l'artisticità dei film. Umberto Barbaro, nato ad Acireale nel 1902 e morto a Roma nel 1959, è infatti uno dei maggiori teorici e critici cinematografici italiani. Fu prima insegnante (dal 1936) e poi direttore (1944-1947) del Centro sperimentale di cinematografia e fondò con Luigi Chiarini la rivista "Bianco e Nero". In "Film: soggetto e sceneggiatura" (1939) espresse le proprie teorie sulla funzione del montaggio come specifico filmico e dell'attore come elemento creativo. Divulgatore del cinema sovietico del periodo muto e dei suoi grandi maestri, fu traduttore di Arnheim, Balàzs, Eisenstein e Pudovkin, fu teorico del neorealismo e critico de l'Unità. Postumi sono stati pubblicati i suoi scritti: "Il film e il risarcimento marxista dell'arte" (1960), "Servitù e grandezza del cinema" (1962) e "Il cinema tedesco" (1972). Si cimentò anche nella regia (*L'ultima nemica* del 1937) e in sceneggiature per Luigi Chiarini e Giuseppe De Santis. Il patrimonio della Biblioteca è costituito da libri, sceneggiature, riviste, giornali, foto. Parte dei documenti sono ancora custoditi in contenitori per mancanza di spazio. Nel febbraio 2016 per il generoso gesto di solidarietà da parte della SIAE e del suo Direttore Blandini, la Biblioteca ha autorizzato il prelievo di circa 370 scatole di cartone contenenti libri, riviste e documentazioni per un totale complessivo di 23 bancali. Detto materiale è stato concesso in custodia alla SIAE ed è custodito nei suoi archivi di Ciampino, fermo restando il proposito di giungere a una forma concordata di collaborazione con la SIAE al fine di ricomporre l'insieme del patrimonio librario per offrirlo al pubblico nella sua interezza. La Biblioteca Barbaro ha promosso Cinemasessanta, una rivista trimestrale che usciva da oltre quarant'anni e ha cessato di uscire nel 2017 con la scomparsa del direttore Mino Argentieri.

DdC

Biblioteca del Cinema Umberto Barbaro - Servizio consultazione libri e riviste: Casa dei Teatri - Villino Corsini Villa Doria Pamphilj; largo 3 giugno 1849 - ROMA
Apertura al pubblico: mercoledì - giovedì - sabato (ore 10-14). Per appuntamenti e per consultazioni pomeridiane scrivi a cinemasessanta@yahoo.it

Referente alla Biblioteca Angelo Salvatori.
Si ringrazia Anna Righini, Direttrice della Biblioteca Villino Corsini; Anna Barenghi, Attività Culturali e Promozione della Lettura-Villino Corsini luogo dove è ospitata la Biblioteca del Cinema Umberto Barbaro.

Casa dei Teatri - Villino Corsini Villa Doria Pamphilj; largo 3 giugno 1849 - Roma

Giovanni Angella

Tra i fondatori della Biblioteca del Cinema Umberto Barbaro

Giovanni Angella (foto archivio famiglia Angella)

Nasce a Roma il 18 Febbraio 1930, sin da giovane sviluppa una passione per il cinema e l'arte contemporanea che lo vedrà personalmente attivo su entrambi gli argomenti. Nel 1950 è cofondatore insieme a Mino Argentieri del circolo cinematografico Charlie Chaplin e nel 1962 della biblioteca del cinema Umberto Barbaro di cui ricoprirà il ruolo di direttore. Negli anni 60 scrive, produce e dirige documentari d'arte concentrando la propria attenzione sull'arte dal carattere socio politico ed in particolare sui muralisti messicani (Diego Rivera, Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco) ma anche sull'espressionismo di Oskar Kokoschka e di Max Beckmann e ancora sul dadaismo tedesco. Il suo principale contributo è quello di aver cercato un dialogo serrato tra arte e società, l'arte come risposta alle condizioni sociali in cui gli artisti vivono e come urgenza espressiva del proprio pensiero e ancora come guida per il pubblico alla risoluzione delle stesse problematiche analizzate. I suoi lavori diventano più dei cortometraggi col passare del tempo e non si limitano ad una lettura filologica del lavoro del o degli artisti analizzati, sono sempre le ragioni profonde espresse dalle opere e l'insegnamento che ci offrono gli artisti con il loro pensiero filosofico gli elementi che vengono analizzati, discussi, fatti propri e trasmessi. I documentari di Giovanni Angella sono stati mostrati e premiati da tante istituzioni tra le maggiori: Nastro d'argento al festival del cinema di Venezia nel 1964, al Leipzig international documentary di Berlino est nel 1965. Muore il 2 Settembre del 2011 a Senigallia (AN).

Mi chiamo Sergio Leone e faccio Western!

Omaggio al grande maestro del cinema, a novant'anni dalla nascita e a trent'anni dalla morte, con una carrellata sui western all'italiana

Nino Genovese

Quando, durante le interviste, si chiedeva al grande regista americano John Ford di auto-definirsi, egli era solito rispondere: "Mi chiamo John Ford e faccio *western*!". Parafrasando questa espressione, potremmo farla pronunziare anche a Sergio Leone, che pure lui avrebbe potuto dichiarare: "Mi chiamo Sergio Leone e faccio *western*!" Infatti, sui sette film da lui diretti, ben cinque sono *western*: la cosiddetta "trilogia del dollaro" (*Per un pugno di dollari, Per qualche dollaro in più, Il Buono, il Brutto, il Cattivo*), che diventa una "pentalogia" con l'aggiunta di altri due film (*Giù la testa* e *C'era una volta il West*); questi cinque film sono preceduti dalla sua prima opera, un *peplum*, dal titolo *Il Colosso di Rodi*, e chiusi dal grandioso "gangster-movie" *C'era una volta in America*. Quando si fa riferimento al primo *western* italiano, si dice comunemente che sia *Per un pugno di dollari*, da lui diretto nel 1964: ed è un'affermazione tanto "scontata" quanto "errata". Infatti, il primo *western* italiano, molto probabilmente, è sì di un regista che si chiamava Leone, ma non era Sergio, bensì un altro Leone: Vincenzo, padre di Sergio, che (sulla scorta del noto attore teatrale Ruggero Ruggeri) si firmava Roberto Roberti (oppure Roberto Leone Roberti). Stiamo parlando del film *La Vampira Indiana*, girato nel 1913 e uscito nel dicembre di quell'anno (epoca del muto, che va dal 1895 al 1927), interpretato da Bice Waleran (a volte attestata anche come Bice Valerian), pseudonimo dell'attrice Edwige Valcarenghi, a sua volta madre di Sergio Leone, che nasce a Roma il 3 gennaio 1929: il che sta a dimostrare che il cinema era iscritto a caratteri indelebili nel suo DNA, tanto che lo stesso Sergio ebbe a dire: "Sarei potuto nascere in un cinema!"...Vincenzo Leone, *alias* Roberto Roberti (nato a Torella dei Lombardi – AV – nel 1879 ed ivi morto nel 1959), fu molto attivo nell'epoca del muto (ma anche negli anni successivi), dirigendo diversi film: alcuni con la famosa diva del muto Francesca Bertini, tra cui *Consuelita* (girato nel 1921 ed uscito nel 1925, che aveva altri titoli: *La Fanciulla di Amalfi* e poi *Amore vince il timore*; il titolo poi venne modificato in *Consuelita* e l'ambientazione spostata dall'Italia alla Spagna per motivi di censura); venne presentato nel 1985 alle "Giornate del Cinema Muto" di Pordenone, con l'aggiunta delle musiche di Ennio Morricone, alla presenza dello stesso Sergio Leone, che, in quell'occasione, ho avuto il piacere di conoscere...Fin dall'infanzia, i genitori lo introdussero nel mondo del cinema; comparve per la prima volta nel film del padre *La Bocca sulla strada*, risalente al 1941; fu tra i seminaristi tedeschi, che si riparano dalla pioggia, incontrati da Antonio e dal piccolo Bruno in *Ladri di biciclette* (1948), e fece delle "comparsate" in altri film. Ma, ben presto, comprese, che non era "tagliato" per fare l'attore, per cui - dopo aver collaborato a due *kolossal* americani, girati in gran parte in Italia, come *Quo Vadis* (1951) di Mervin Le Roy e *Ben Hur* (1959) di William Wyler - passò dietro la macchina da presa. L'occasione gli fu offerta in seguito alla richiesta di completare il film *Gli ultimi giorni di Pompei* (1959), con Steve Reeves, la cui lavorazione Mario Bonnard dovette abbandonare per motivi di salute; ma il nome di Sergio Leone non venne accreditato. Per questo motivo, il suo vero primo film è un altro *peplum*, dal titolo *Il Colosso di Rodi*, diretto nel 1961 ed interpretato dall'attore statunitense Rory Calhoun (che sostituì il più noto John Derek, che abbandonò il *set* per contrasti sorti con lo stesso regista). Il successo del film, realizzato con pochi mezzi, ma ugualmente spettacolare, fece sì che Leone ottenesse la fiducia dei produttori, che gli affidarono altri film. Ed eccoci al famoso, dirompente *Per un pugno di dollari* , diretto nel 1964, per il quale aveva pensato allo stesso Rory Calhoun, che già conosceva per il film precedente; ma anche ad altri attori noti, tutti americani (Richard Harrison, Henri Fonda, James Coburn, Charles Bronson, Cliff Robertson); ma avendo molti rifiutato l'offerta, oppure costando cifre esorbitanti, Leone fu costretto a "ripiegare" su un attore televisivo statunitense assolutamente sconosciuto: Clint Eastwood. E mai scelta fu più azzeccata! Un caso fortuito, dunque, ma anche fortunato, sia per Eastwood che per lo stesso Leone, che aveva trovato l'interprete ideale per il suo *western* "atipico", capace di dare vita a un personaggio freddo, ermetico, senza espressione (anzi – per dirla con lo stesso regista – "Eastwood aveva due sole espressioni: con il sigaro e senza!", oppure, secondo un'altra versione, "con il cappello e senza!"). L'incredibile successo – anche internazionale – del film attirò l'attenzione su di esso. Ed anche quella del regista giapponese Akira Kurosawa, il quale si accorse che il film era molto simile al suo *La Sfida del Samurai / Yojimbo* del 1961. Leone non l'ha mai negato (anche se c'è chi parla anche dell'influenza della commedia di Carlo Goldoni *Arlecchino servitore di due padroni*); ma questo riconoscimento non servì a placare "l'ira furente" di Kurosawa, che gli intentò causa, accusandolo di plagio. E il Tribunale gli diede ragione, per cui si arrivò ad un accordo, in seguito al quale Kurosawa ottenne come risarcimento i diritti esclusivi di distribuzione di *Per un pugno di dollari* in Giappone, Corea del Sud e Taiwan, oltre al 15% dello sfruttamento commerciale del film in tutto il mondo, guadagnando, in tal modo, molto di più di quanto non avesse incassato con tutti i suoi film. Ed eccoci agli altri due film della cosiddetta "trilogia del dollaro": *Per qualche dollaro in più* (1965) e *Il Buono, il Brutto, il Cattivo* (1966); film – insieme con il primo – impreziositi dalle eccezionali, stupende musiche di Ennio Morricone (compagno di classe di Sergio Leone nelle Scuole Elementari, che collabora a tutti i suoi film, ad eccezione de *Il Colosso di Rodi*), entrati nell'immaginario collettivo della gente, a cui diedero il loro apporto non solo Gian Maria Volonté (già presente in *Per un pugno di dollari*), ma alcuni noti attori americani, che si sono successivamente aggiunti, come Lee Van Cleef (*Per qualche dollaro in più*) e Eli Wallach (*Il Buono, il Brutto, il Cattivo*). E sono ricordati anche per alcune situazioni particolari (come il famosissimo "triello", inventato proprio da Leone, con Clint Eastwood, Lee Van Cleef ed Eli Wallach che si affrontano in una sorta di arena circolare, all'interno di un vecchio cimitero); per alcune espressioni ormai famose: "*Quando un uomo con la pistola incontra un uomo con il fucile, quello con la pistola è un uomo morto*" (Ramòn / Gian Maria Volontè a Joe/ Clint Eastwood, in *Per un pugno di dollari*); "*Al*

segue a pag. successiva

1964

segue da pag.precedente

cuore, Ramòn! Se vuoi uccidere un uomo, devi colpirlo al cuore!" (Joe/Eastwood a Ramòn/Volontè, sempre in *Per un pugno di dollari*); Al Monco /Clint Eastwood - che, dopo aver caricato su un carro i cadaveri degli uomini che aveva ucciso, comincia a contarli (per l'ammontare delle taglie, dato che era un *bounty-killer*) e poi spara a un altro bandito che voleva sorprenderlo alle spalle - al Colonnello Douglas Mortimer/Lee Van Cleef, che si sta allontanando a cavallo e gli chiede cosa sia successo, risponde: "*Niente, vecchio! Non mi tornavano i conti! Me ne mancava uno!*"; in *Per qualche dollaro in più*; "*Biondo, lo sai di chi sei figlio tu? Di una grandissima puttanaaaaa!!!...*" (Tuco/Eli Wallach a Il Biondo/Eastwood che si allontana, lasciandolo a penzolare da una forca con i piedi in precario equilibrio). E poi un altro *western*, di tipo diverso, rivoluzionario e ideologicamente "politicizzato": *Giù la testa*, diretto nel 1971, con protagonisti altri due noti attori americani, James Coburn e Rod Steiger, che sceglie la strada dei *western* sulla rivoluzione messicana o comunque cosiddetti "terzomondisti", diffusisi precedentemente con titoli come *Quien sabe?* (1966, Damiano Damiani), *La Resa dei conti* e *Faccia a faccia* (1967, Sergio Sollima), *Tepepa* (1969, Giulio Petroni), *Vamos a matar compañeros* (1970, Sergio Corbucci), e così via. Ma prima - come degno completamento del genere *western* a lui così caro - vi era stata la grande, struggente epopea di *C'era una volta il West* del 1968, uno dei film più belli sul mito del West, una lunga "rivisitazione" (nella versione originaria durava ben 175', poi drasticamente ridotti) e onirica meditazione sul mito del Far West, di cui costituisce un'opera assai avvincente, cui collaborarono Bernardo Bertolucci e Dario Argento per il soggetto e Sergio Donati per la sceneggiatura, che si avvalse della presenza di attori famosi, come Charles Bronson (con la sua famosa armonica), Henry Fonda, Claudia Cardinale. Infine, ecco il suo ultimo film, risalente al 1984, *C'era una volta in America*, altro capolavoro, che può rientrare nel genere "gangster-movie", della durata di ben 220' (drasticamente ridotto negli Stati Uniti e montato in ordine cronologico, mentre la struttura originaria era tutta a *flash-back*), interpretato da Robert De Niro e James Woods. Prima della morte, stava lavorando a un altro, ambizioso progetto, *La Battaglia di Leningrado*, che sarebbe stato un *kolossal* e presumibilmente un altro grande capolavoro; ma – cosa poco nota – il suo ultimo progetto riguardava un altro *western* (a dimostrazione – se ce ne fosse bisogno – del suo grande amore per il genere), che, nel 2004, è stato reso pubblico dal figlio: un lungo trattamento inedito, quasi una pre-sceneggiatura, di una cinquantina di pagine, intitolato *Un Posto che solo Mary conosce* (pubblicato poi, in esclusiva mondiale, dal mensile di cinema italiano *Ciak*), scritto insieme con Luca Morsella e Fabio Toncelli, e pensato per due grandi attori statunitensi (Richard Gere e Mickey Rourke), le cui vicende si svolgono sullo sfondo di un grande affresco storico, la Guerra di secessione americana. Ma questi due ultimi, grandiosi progetti non poterono essere realizzati, perché la morte lo colse - improvvisamente e prematuramente - il 30 aprile 1989, all'età di soli 60 anni, essendo nato – come abbiamo visto – il 3 gennaio 1929, per cui, proprio quest'anno, si celebra un doppio anniversario: i novant'anni dalla sua nascita e i trent'anni dalla sua scomparsa. Per ritornare al suo film più famoso, *Per un pugno di dollari*, realizzato nel 1964, tutti i nomi dell'intero *cast* (interamente italiano, a parte il protagonista, Clint Eastwood), erano "anglicizzati", e Leone scelse per sé lo pseudonimo di Bob Robertson (che significa, più o meno, "figlio di Roberto Roberti"), in omaggio al padre. L'esigenza di questa anglicizzazione fu determinata dall'intento di dare maggiore credibilità a un genere, quello *western*, che si riteneva fosse appannaggio unico del cinema statunitense. In realtà non è così. Infatti, il *western* ha una tradizione lunghissima, tale da farlo risultare presente non solo nel cinema americano delle origini e dei primi tempi, il che è perfettamente comprensibile (ricordiamo il primo *western* in assoluto della storia del cinema, *The Great Train Robbery /Assalto al treno*, diretto nel 1903 da Edwin S. Porter ed interpretato da Max "Broncho Bill" Anderson, incentrato su un fatto veramente accaduto), ma – per quanto ciò sia davvero poco noto - anche nel cinema italiano, dove il genere *western* fa la sua apparizione con alcuni film (tra i quali quello di Roberto Roberti, già citato, costituisce un significativo esempio). Non solo. In Europa, e precisamente nell'allora Germania dell'Ovest, quando, nei primi anni Sessanta del secolo scorso, la produzione *hollywoodiana* di un genere molto amato e diffuso come il *western* "classico" e tradizionale cominciò a ridursi notevolmente, i Tedeschi pensarono bene di realizzarli sul proprio territorio. Così, a partire dal 1963, in collaborazione con la Francia e la ex-Jugoslavia, realizzarono i film della serie "Winnetou il guerriero", personaggio mutuato dai romanzi d'avventura dello scrittore tedesco Karl May; e tale "saga tedesca" diede il là alla produzione di alcuni film italiani, come *Buffalo Bill, l'Eroe del Far West* (1964) di John W. Fordson (pseudonimo di Mario Costa), con Gordon Scott. Il primo *western* italiano dell'epoca sonora, comunque, dovrebbe essere *Una Signora dell'Ovest* (1942), diretto da Carl Koch (tratto dal romanzo di Pierre Benoît), con Michel Simon, Isa Pola, Rossano Brazzi e Valentina Cortese, prodotto dalla "Scalera Film", nei cui stabilimenti è stato girato, mentre gli esterni si avvalgono dei paesaggi del basso Lazio. Di una sorta di "protowestern" all'italiana, poi, si può parlare a proposito del film del 1949 di Pietro Germi, *In nome della legge*, che trapone le atmosfere tipiche del John Ford di *My Darling Clementine* (*Sfida infernale*, 1946) nel contesto della lotta tra mafia e giustizia in un piccolo, rurale e isolato paesino dell'entroterra siciliano. Inoltre, prima di *Per un pugno di dollari*, la Jolly Film aveva prodotto il suo primo *western*, dal titolo *Duello nel Texas* (1963) di Ricardo Blasco (e Mario Caiano, non accreditato), con Richard Harrison e Giacomo Rossi Stuart (che la Produzione fece vedere a Leone, che ne rimase molto deluso). La stessa Jolly – prima di accettare la realizzazione del film di Leone – aveva prodotto un altro *western*, dal titolo *Le Pistole non discutono* (1964) di Mario Caiano, che venne girato in Spagna, a Colmenar Viejo (a circa 35 km. a Nord di Madrid); la stessa *location* venne assegnata alla *troupe* di Leone, per questo film (che, durante la lavorazione, si intitolava *Il Magnifico Straniero*), considerato per così dire "di riserva", minore, secondario rispetto a quello di Caiano, che era dotato di un *budget* decisamente superiore e di attori di alto livello e, pertanto, secondo le previsioni, destinato a grande successo. Ed invece la vita spesso stravolge le cose e si fa beffe delle nostre valutazioni: nella realtà, infatti, quest'ultimo film venne ben presto dimenticato, mentre il film di Leone – con la sua originalità e genialità, con la sua trasformazione eversiva del tipo di protagonista – avrebbe scardinato le convenzioni del genere, dandogli una svolta epocale e raggiungendo l'incredibile successo internazionale che conosciamo. Naturalmente, un genere dai tratti ben delineati – come il *western* - non può non fregiarsi di essere stato oggetto di parodia: ed ecco allora film come *Il Fanciullo del West* (1942, Giorgio Ferroni), con Macario; *Il Bandolero stanco* (1952, Fernando Cerchio), con

1965

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Renato Rascel; *Il Terrrore dell'Oklaoma* (1959, Mario Amendola), con Maurizio Arena; *La Sceriffa* (1959, Roberto Bianchi Montero), con Tina Pica; *Per qualche dollaro in meno* (1966 di Mario Mattoli), con Lando Buzzanca e Raimondo Vianello; e – soprattutto – *Un Dollaro di fifa* (1960), parodia dichiarata di *Rio Bravo* (*Un dollaro d'onore*, 1959, di Howard Hawks), con la coppia Walter Chiari e Ugo Tognazzi, che – con l'aggiunta di Raimondo Vianello – ritornerà anche né *I Magnifici Tre*, parodia di *The Magnificent Seven* (*I Magnifici sette*, 1960, di John Sturges), entrambi di Giorgio Simonelli; sempre per la regia dello stesso Simonelli, gli immancabili Franco Franchi e Ciccio Ingrassia saranno *Due mafiosi nel Far West* (1964) e *I Due Sergenti del Generale Custer* (1965); ed ancora Franco e Ciccio interpreteranno altre parodie "western", come *Per un pugno nell'occhio* (1965) di Michele Lupo, *Il Bello, il Brutto, il Cretino* (1967) di Giovanni Grimaldi, *Due Rrringos nel Texas* (1967) di Marino Girolami, *Ciccio perdona... Io no!* (1968) di Marcello Ciorciolini. D'altronde, in un'Italia in cui il "mito del West", sotto diversi aspetti, esercitava un fascino irresistibile (si pensi anche ai fumetti, allora molto letti, come Tex, Pecos Bill, Capitan Miki, Il Grande Blek, ecc.), è proprio l'enorme successo al botteghino di questi film, che, per quanto possa sembrare strano, rivitalizza la produzione della penisola e dà la stura al fenomeno del "western all'italiana", con il nostro Sergio Leone che, se non dirige il primo *western* italiano, dirige sicuramente il primo "*western* all'italiana", cioè un tipo di *western* che scardina i *topoi* del *western* classico tradizionale americano, sostituendo alla manichea divisione tra buoni e cattivi e all'eroe "senza macchia e senza fango", il pistolero senza nome, silenzioso, freddo e misterioso, attorniato da *cow-boy* e banditi brutti, sporchi, sudati, con la barba non rasata: come – d'altronde – erano nella realtà! Poi – dopo il "fenomeno-Leone" e l'*exploit* del "Western all'italiana" durato diversi anni – l'inevitabile stanchezza e il declino del genere portarono a un *western*, per così dire, "crepuscolare" o "esistenziale", come *Il Mio Nome è Nessuno* (1973, Tonino Valerii), interpretato da Henry Fonda e dal "nostro" Terence Hill (Mario Girotti); proprio quest'ultimo, insieme con Bud Spencer (Carlo Pedersoli), era già stato protagonista di un'altra fortunata e popolare serie di "western all'italiana", vale a dire il "western-commedia", che elimina il lato violento e sanguinario del genere sostituendolo con fagioli, risse ed esilaranti scazzottate: ed ecco film come *Dio perdona... io no!* (1967, Giuseppe Colizzi), *I Quattro dell'Ave Maria* (1968, G. Colizzi), *La Collina degli stivali* (1969, G. Colizzi), *Lo chiamavano Trinità* (1970, Enzo Barboni, firmato con lo pseudonimo E. B. Clucher), *...Continuavano a chiamarlo Trinità* (1971, E. Barboni); e lo stesso Terence Hill era presente, insieme con Rita Pavone, nel *western* musicale *Little Rita nel West* (1967, Ferdinando Baldi). Da ricordare che si cimentano col *western* anche registi noti per le loro opere più "impegnate", come il già citato Damiano Damiani (*Quien sabe?* 1966), Carlo Lizzani (*Requiescant*, 1967, firmato con lo pseudonimo di Lee Beaver, con un ruolo anche per Pier Paolo Pasolini), Florestano Vancini (*I Lunghi giorni della vendetta*, 1967, nel quale il regista si firma con lo pseudonimo Stan Vance), Tinto Brass (*Yankee*, 1966), Giulio Questi (*Se sei vivo spara!*, 1967), Pasquale Squitieri

1966

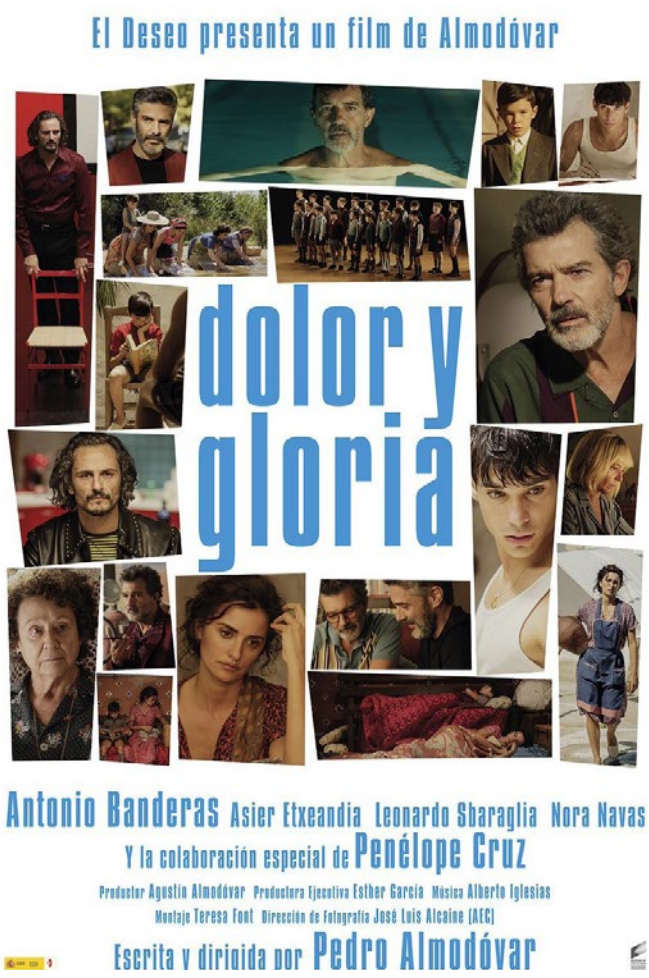
(*Django sfida Sartana*, 1970), Enzo G. Castellari (*Keoma*, 1976, con Franco Nero), ecc. Anche i dati numerici sono testimonianza della fortuna senza precedenti che ebbe questo genere: nel periodo tra il 1962 e il 1967 vengono girati oltre 450 western (tra film interamente italiani e co-produzioni internazionali, nella maggior parte dei casi con la Spagna); gli anni di più elevata produzione nel nostro Paese sono compresi tra il 1966 (con 40 titoli) e il 1972 (48 titoli), con picchi toccati nel 1967 (con 74 titoli) e nel 1968 (con 77 film). Così, in questo periodo, l'industria cinematografica italiana diviene la più grande esportatrice di lungometraggi, subito dopo quella statunitense, proprio grazie a questo filone, che supera, a livello di incassi, qualsiasi altro genere coevo. In ogni caso, il "western all'italiana" – che negli Stati Uniti, con un'accezione negativa, viene chiamato "spaghetti-western" - costituisce un fenomeno di grande rilevanza, anche per l'influsso che eserciterà proprio sul "nuovo" western americano. Leone, in particolare, influenzò grandi registi americani di *western* (ma non solo), come Sam Peckinpah, John Woo, Martin Scorsese, Brian De Palma e altri, tra cui Quentin Tarantino, che - forse ricordando le sue origini italiane, rimaste impresse nel cognome - il cinema "di genere" italiano lo conosceva ed amava tutto: come non citare il suo *Django Unchained* del 2013 (dichiaratamente ispirato al *Django* del 1966 di Sergio Corbucci, con protagonista Franco Nero) e *The Hateful Eight* del 2015?!? E proprio Tarantino, mentre stava dirigendo *Le Jene* (1992), essendo ancora inesperto di termini tecnici, quando aveva bisogno della ripresa di un dettaglio, si rivolgeva ai suoi *cameramen*, dicendo loro: "*Give a Leone*", vale a dire "*Datemi un Leone*", intendendo i primissimi piani e i dettagli in cui il Nostro era, per così dire, "specializzato"; e non è certo un caso che, nell'elenco stilato dallo stesso Tarantino sui 20 western italiani da lui preferiti, ai primi due posti vi siano *Il Buono, il Brutto, il Cattivo* e *Per qualche dollaro in più*; al quinto posto *C'era una volta il West* (dopo *Django* e *Il Mercenario* di Sergio Corbucci). Quando Clint Eastwood ritornò negli Stati Uniti, non potendo dimenticare l'esperienza italiana, che gli aveva dato la celebrità, interpretò due film *western* (*Impiccalo più in alto*, 1968, di Ted Post; *La Ballata della città senza nome*, 1969, di Joshua Logan) e – oltre ad esserne l'interprete – ne diresse altri quattro (*Lo Straniero senza none*, 1973; *Il Texano dagli occhi di ghiaccio*, 1976; *Il Cavaliere pallido*, 1985; *Gli Spietati*, 1992), prima di dedicarsi ad un'ampia e variegata, ma sempre eccellente, carriera di regista di un certo livello. Il suo ultimo *western* - *Gli Spietati* - lo dedicò proprio "A Sergio", e lo stesso farà, nel 2003, Quentin Tarantino, nel film *Kill Bill Volume 2*. Leone - che si dilettò anche nella realizzazione di *spot* pubblicitari per la TV - era anche un tipo "generoso": infatti, diresse varie sequenze del film di Tonino Valerii *Il Mio nome è Nessuno* (1973, con Terence Hill ed Henry Fonda) ed aiutò anche Damiano Damiani per le riprese di *Un genio, due compari e un pollo* (1975); ma, per sua stessa volontà, il suo nome non venne accreditato nei titoli, se non come "produttore esecutivo". Così, in qualità di produttore, con la Casa "Rafran" da lui fondata (a cui seguì la "Leone Group Film"), produsse *Il Gatto* (1977) di Luigi Comencini, *Il Giocattolo* (1979) di Giuliano Montaldo; inoltre – essendo molto amico del docente universitario e studioso di cinema Mario Verdone – produsse i primi film di Carlo Verdone, *Un sacco bello* (1980), *Bianco, rosso e... Verdone* (1981) e successivamente, nel 1986, anche *Troppo forte*. In conclusione, non ci resta che rimarcare che, nonostante le opere di Leone siano solo sette (il primo film, la trilogia del dollaro, i due film *western* seguenti e l'ultimo), esse, per le loro caratteristiche peculiari e per il loro livello stilistico-espressivo, sono bastate (e bastano) a farlo considerare un "maestro" del cinema e ad iscrivere il suo nome tra quelli che rimarranno indelebilmente inseriti nella storia del cinema mondiale. Come "recita" giustamente l'epitaffio, scolpito sulla sua tomba maestosa, realizzata nel 1989, all'ingresso del cimitero del borgo di Pratica di Mare, alle porte di Pomezia: "*C'era una volta, c'è, ci sarà sempre...*".

Nino Genovese

Luci e ombre sul film Dolor y Gloria di Pedro Almodóvar

Àngel Quintana

In determinate situazioni i critici pensano che la perfezione nell'arte sia possibile. E' così che nascono certe semplificazioni circa la ipotizzata maestria di determinate opere, contrapponendosi così a un razionale pensiero critico su un'idea chimerica di perfezione. L'idea della perfezione e quindi del capolavoro diventa un argomento critico, generando inutili crisi di nervi. L'unico capolavoro che può esistere è il non conosciuto, l'ignoto. Va sottolineato e chiarito che un'opera perfetta è sempre un'opera sterile, perché il desiderio dell'artista alla perfezione conduce all'impotenza creativa, mentre proprio l'imperfezione è il grande segreto dell'arte. Le grandi opere nascono sempre da una ricerca i cui percorsi possono portare chi li crea ad articolare passi falsi o ad assumere insuccessi sonori. Tuttavia, senza la ricerca non c'è arte e senza prevedere l'imperfezione come qualcosa di innato, è impossibile che si realizzino grandi opere. La grandezza di alcuni film come ad esempio *Johnny Guitar* di Nicholas Ray, *A bout de souffle* di Godard o *F for Fake* di Orson Welles, sta nel convertire l'imperfezione in una ricerca visionaria. La prima uscita di *Dolor y gloria* di Pedro Almodóvar è stata battezzata da ampi settori della critica come autentico capolavoro, al punto che alcuni hanno addirittura presagito la *Palma d'oro* al festival di Cannes 2019 senza sapere neppure quali altre opere fossero in concorso. Questa forma di consenso acritico non è emersa ad esempio nel suo film *Volver* (*Tornare*, 2006). Curiosamente, insieme a *Dolor y Gloria* è proprio *Volver* il lavoro più semplice e accondiscendente che il regista abbia fatto negli ultimi anni. A volte il consenso non fa altro che certificare l'ovvietà oppure ciò che viene fatto e detto serve per omogeneizzare i gusti ipotetici. I film realizzati da Pedro Almodóvar negli ultimi anni, da *Hable con ella* (2002) a *Julieta* (2016), sono i più interessanti della sua filmografia e i più innovativi. Probabilmente proprio i suoi primi film furono i più spiazzanti e le produzioni degli anni ottanta tra le più provocatorie; tuttavia è molto interessante osservare come il giovane di quella controcultura degli anni ottanta sia riuscito ad invecchiare senza ripetersi goffamente e con la chiara volontà di mettere sempre in tensione il proprio cinema. Alcune delle sue opere meno conosciute, come *Los abrazos rotos* (2008), *La piel que habito* (2011) o *Julieta* (2016), sono il prodotto di una ricerca, di un'intensa lotta per non essere omologate. Il merito di questi film sta proprio nel fatto che essi non cercano di riprodurre la loro realizzazione con un marchio di origine, ma assumono la loro stessa imperfezione e ipotetica debolezza creativa per provare strade nuove e incerte. Tutti questi film hanno momenti che con semplicità cadono nel ridicolo, ma si accompagnano pure ad altri che hanno del sublime. Il disordine interiore dà loro forza e fanno per questo di Almodóvar un grande regista. *Dolor y gloria* è



anche un film su una crisi. In questa crisi seguiamo la storia di Salvador Mallo (Antonio Banderas), un regista che ha avuto molto successo nel passato e che si ritrova a vivere un processo di introspezione personale, che lo porta a tentare di superare la crisi creativa che lo ha colpito mentre incombe la sua vecchiaia. Si sommano in modo malinconico il dolore che annienta il suo corpo e i ricordi di tutto ciò che non si può più recuperare. Salvador Mallo appare come l'*alter ego* di Pedro Almodóvar stesso, che dalle pareti del suo appartamento fa riemergere le sue paure, le sue ossessioni e il suo dolore. L'idea ha una evidente coerenza con i suoi ultimi film, in quanto ci riporta a una ricerca di tipo personale, con la differenza che il tono marcatamente laconico e crepuscolare porta il film in molte occasioni ad un puro autocompiacimento personale. *Dolor y gloria*, come ho provato a dire, è un film chiaramente crepuscolare; Almodóvar penetra in quel territorio letterario chiamato *autoficción*, cioè in quel campo in cui la narrazione autobiografica si incrocia con le tre identità del narratore, dell'autore e del personaggio principale. Ma invece di acquisire col film quell'effetto terapeutico già visto con Federico Fellini, Almodóvar sviluppa tutto ciò come semplice indicazione dimostrativa. Sembra infatti che nel personaggio di Salvador Mallo risalti un eccesso di caratterizzazione semplicistica, come se si volesse dare forma a un personaggio maledetto, prigioniero di se stesso, sul quale purificare una cattiva coscienza maturata da Almodóvar quale autore cult postmoderno in ambito europeo. La *autoficción* invece di essere una confessione interiore finisce per snaturarsi, in particolare in alcuni momenti del film, in una eccessiva posa personalistica, come se, nonostante tutto, Almodóvar volesse dimostrare ancora al pubblico che la fama del regista maledetto non fosse finita. *Dolor y gloria* si struttura narrativamente come la storia di una serie di incontri. La formula è intelligente e la costruzione interna del film è uno dei suoi principali meriti. Salvador Mallo comincia col rincontrare un vecchio attore (Asier Etxandia) con il quale aveva lavorato e bisticciato qualche anno prima. C'è in questo primo incontro un richiamo al film *La ley del deseo* (1987), che mette in luce il problema della dipendenza dall'eroina dell'attore e il modo in cui lo stesso Salvador Mallo si inietta l'eroina per calmare il suo terribile mal di schiena. Un secondo incontro lo determina sulla base dei possibili ricordi di gioventù, negli anni della cosiddetta movida madrilena, in cui debuttò bruciando tutte le tappe come regista. Nel ricordare questo periodo, sviluppato attraverso un monologo teatrale interpretato dall'attore con il quale aveva lavorato in precedenza, fa riapparire un vecchio amore (Leonardo Sbaraglia), resuscitando altre ferite del passato. Il terzo incontro riemerge incastonato dalla storia e ha a che fare con il tempo dell'infanzia di Salvador Mallo, quando parte con la sua famiglia per la città di Paterna (Valencia), in cui scopre la sensualità di altri modi di vivere la vita. Per questi momenti è fondamentale il rapporto con la figura della madre (Penelope Cruz), che finisce per riscoprire nella sua maturità (Julieta Serrano), con la quale realizzerà un processo

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

di catarsi personale che gli servirà per rievocare, ancora una volta, ciò che la vita ha lasciato indietro e che non tornerà mai più. Salvador Mallo come Almodóvar si sentirà indifeso dalla mancanza della madre. La vecchiaia nasce dalla consapevolezza delle molteplici perdite. Almodóvar utilizza gli incontri per dare forma alla sua *autoficción*, assumendo in modo troppo ovvio i codici della proposta cinematografica. L'opzione non risulta adatta perché dopo tale rappresentazione risalta un eccesso di serietà e di auto-promozione. Su una base piatta sembra quasi che Almodóvar voglia dimostrare allo spettatore che egli si stia cimentando con la sua opera più trascendente, col suo film più intimo. Questo tono eccessivamente serioso poco si adatta a una storia che a volte utilizza opzioni narrative di script basati su giochi casuali difficili da accettare. In altre occasioni prevale la vocazione di Almodóvar come filmmaker decoratore, trasformando le grotte in cui vivevano le famiglie povere di Paterna in design di piccoli appartamenti turistici. Come succede di solito nel cinema di Almodóvar, il film non rientra nel tempo della Storia. Sebbene in altre occasioni il cineasta abbia fatto risaltare proprio la sua impotenza di fronte alla Storia, vedi *Carme trémula*, (1998) o *Los amantes pasajeros* (2013). Questa volta egli pone invece la sua esperienza personale in un ambiente eccessivamente astorico. L'infanzia è presentata come un semplice paradiso, ma non c'è alcuna ombra che richiami ad esempio al franchismo. La gravità del tono dà fastidio e impedisce al film di fluire. *Dolor y gloria* ha momenti brillanti, Almodóvar gira con eleganza e Antonio Banderas fa una rigorosa composizione dell'*alter ego* di Almodóvar, ma nel profondo c'è un eccesso di sintesi. I momenti più brillanti di *Dolor y gloria* non hanno nulla a che fare con il laconismo ma con la ricerca di un paradiso perduto, che nel film è esemplificato al momento dell'apparizione del primo desiderio. *Dolor y gloria* diventa un buon film quando dimostra che è possibile riscoprire la ricerca, riuscendo a far rivivere i recessi più nascosti dell'infanzia. Esiste in *Dolor y gloria* una *magdalena* proustiana, una sorta di memoria involontaria, che prevale nei momenti finali. Salvador Mallo scopre qualcosa di concreto che va oltre il dramma della crisi creativa. Scopre il momento in cui il suo desiderio omosessuale è stato rivelato, l'istante in cui ha sentito una forza interiore che ha trasformato tutta la sua vita. *Dolor y gloria* si esalta quando la rivelazione del desiderio d'amore si contrappone all'eccesso del compiacimento della gloria vissuta dal personaggio. Tuttavia, tale considerazione vale come auspicio per un altro diverso film possibile, quello che esplode con forza dal finale di *Dolor y Gloria*. Quando sarebbe stato magari necessario ricominciare da capo.

Àngel Quintana

Traduzione dallo spagnolo di Marco Asunis

Alba tragica di Marcel Carné (1939)

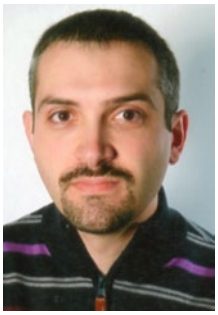
Cast: Jean Gabin, Arletty, Anne Carriel, Gabrielle Fontan, Bernard Blier, Jules Berry

Giuseppe Previti

Alba tragica è uno dei capolavori del cinema francese anteguerra, un capolavoro diretto da Marcel Carné e che si è avvalso della sceneggiatura di Jacques Prevert e Jacques Viot. Il film inizia con un uomo asserragliato in casa dalla polizia dopo che ha ucciso il suo rivale in amore. E lui ha il tempo di rievocare l'ultima fase della sua vita, quando si è fatto divorare dalla passione, tradita, per una brava ragazza e una ballerina. In *Alba tragica* raggiungono la loro massima espressività il regista Marcel Carné e il poeta e sceneggiatore Jacques Prévert. I due avevano già raggiunto un grande risultato con *Il Porto delle nebbie*, avvalendosi sempre di Jean Gabin protagonista. Questo film è la dimostrazione di quanto possa giungere al collasso e alla fine un uomo per bene, innamorato, che si rende colpevole di un omicidio e si scopre solo e abbandonato, dopo il tradimento in amore e il crollo per lui di ogni ideale e speranza. Una realtà che si manifesta sempre più malinconica e inaccettabile per il nostro protagonista ormai incapace di accettare il corso della vita. Film tenero, anche un po'....spezza cuori, ma che vede lo sprofondare in un abisso senza ritorno quest'uomo sin li dalla vita irreprensibile ma poi colto da un irrefrenabile impulso omicida e che poi si rende conto che per lui non c'è più alcuna speranza di salvezza. Lui è il primo che capisce che niente può redimerlo, né sollevare la sua anima ferita anche dall'atto che ha commesso. In questo suo attendere la fine ha portato con se un orsacchiotto che gli ricorda la giovane fioraia in cui lui avevo riposto la speranza di costruire insieme una vita felice. Però il tradimento di lei lo ha completamente accecato sino a renderlo un assassino, e a questo punto neppure il ricordo dell'amore serve a dargli pace e voglia di un riscatto. Ormai sente la sua colpa, ma anche il disincanto di una rinuncia a ogni speranza, neppure l'amore serve più a placarlo o a dargli la forza di affrontare un destino diverso, e se fissa la sua immagine o se fissa i suoi pensieri non riesce più a distinguere la parte lieta e la parte tragica della sua esistenza. Il film ricorre a molti flashback, lo vediamo sulla Costa Azzurra ricordando così i momenti felici della sua vita. Una vita che potrebbe benissimo continuare, accettando l'inevitabile castigo, affrontando dall'uomo retto che è sempre stato la pena per l'atto commesso, ma neppure questo gli basta per superare il momento che sta vivendo. Orfano, un lavoro duro, le amate sigarette, certo la sua vita non è mai stata un granché, ma lui è sempre stato una persona onesta, un operaio dedito al suo lavoro, mai grilli per la testa, fino a un incontro fatale che lo ha portato a uccidere un uomo e a essere li in quell'appartamento assediato dai poliziotti. Un film del 1939, certamente una visione di vita pessimista, dove il fatalismo prende sempre più la mano, anche se la grandezza della pellicola è anche nel coniugare un realismo esasperato e un romanticismo che dovrebbe rendere la vita più bella, più accettabile. Ripetiamo, siamo nel 1939, la Guerra è annunciata da tanti venti sinistri, sembra quindi sempre più difficile essere romantici, la paura della tragedia incombe e non evoca certo atmosfere da lieto fine, rapportando quindi l'aria di quei giorni e la storia del nostro protagonista, si fa fatica a pensare che la notte del nostro giovanotto possa avere un lieto fine. Certamente un film che è anche il quadro di un'epoca, quegli spensierati anni Trenta che non sono più tali, l'incertezza sull'avvenire pesa su tutti, il confine tra il bene e il male è sempre meno netto, la catastrofe incombe per tanti, anche se ovviamente in quel momento non lo sanno. Il primo giugno 1939 il film fu proiettato in anteprima in Francia a Parigi, qualche mese dopo la Germania invadeva la Francia, e il film fu tolto dalla circolazione perché ritenuto diseducativo e disfattista. Con il senno del poi i nostri autori avevano, sia pure con la chiave di una storia tra il noir e l'amore, dato una visuale di quello che sarebbe stato il mondo degli anni quaranta. Un grande film, ottimamente sceneggiato, girato in un bianco e nero dalle sfumature tipiche della cinematografia del tempo, specie quella americana anni '40. Un espressionismo che privilegia la realtà delle inquadrature e della vicenda, in un alternare di toni grigi e nebbiosi che fanno tanto atmosfera, pur se non mancano momenti più folgoranti quando trionfa l'amore. Va aggiunto che nel dopoguerra uscì un remake girato negli Stati Uniti da Anatole Litvak, protagonista Henry Fonda, *La disperata notte*, senza però raggiungere il lirismo di quel capolavoro che fu *Alba tragica*.

Giuseppe Previti

C'era una volta un regista. Ricordando Sergio Leone a Oristano


Paolo Licheri

C'era una volta Sergio Leone, moderno cantastorie che amava raccontare favole per adulti e tramandare lo spettacolo del mito attraverso il cinema. Sono passati novant'anni dalla sua nascita ed è appena trascorso il trentennale della sua scomparsa. In occasione di questi anniversari, l'Associazione Culturale Cinematografica Band Apart (FICC) di Oristano gli ha dedicato la rassegna *C'era una volta un regista. Ricordando Sergio Leone*, svoltasi nel marzo scorso. Figlio d'arte (il padre Vincenzo, alias Roberto Roberti, era un regista; la madre Bice Valerian un'attrice), Leone passa dalle esperienze di assistente e comparsa (*Ladri di biciclette*, 1948; *Hanno rubato un tram*, 1954) al farsi le ossa in veste di apprezzato aiuto regista (*Quo vadis*, 1951; *Ben-Hur*, 1959), imparando il mestiere sul campo e iniziando a plasmare quello sguardo particolare che diverrà stile inconfondibile. Ha fatto un cinema popolare e insieme d'autore, attraversando i generi e al contempo rivisitandoli: il peplum degli esordi (*Il colosso di Rodi*, 1961[1]) e il western della consacrazione, con il quale ha saputo rappresentare la faccia violenta dell'epopea americana (*Per un pugno di dollari*, 1964; *Per qualche dollaro in più*, 1965; *Il buono il brutto il cattivo*, 1966) e la fine del mito (*C'era una volta il West*, 1968); poi passa all'avventura picaresca sullo sfondo della rivoluzione messicana (*Giù la testa*, 1971) e infine al grande affresco dal sapore proustiano, per narrare ancora speranze e contraddizioni del paese tanto amato attraverso sogni, amicizie, tradimenti di giovani gangster in ascesa (*C'era una volta in America*, 1984).Una figura sfaccettata la sua, che Band Apart ha omaggiato proponendo il documentario *I sogni nel mirino* (2002) di Luca Morsella, sincero tributo al percorso umano e artistico dell'autore, cui ha fatto seguito *Per un pugno di dollari*, punto di non ritorno per un genere che in quegli anni sembrava giunto ai titoli di coda. Con questo film il cineasta romano punta infatti a scomporre i codici della classicità e a reinventarli in forme e stilemi nuovi. Il suo è un western antitradizionale, venato di realismo, calato in uno scenario desolato e polveroso, nato per contrastare il "romanticismo" delle produzioni hollywoodiane, a suo dire ormai scadute nella convenzione. Pur avendo presente la lezione di Ford, egli guarda a narrazioni dalla concezione più moderna (i film di Anthony Mann, per esempio), ma essendo convinto che le radici del western affondino nelle origini del mito, dà vita a personaggi che rimandano a quelli omerici. Così il pistolero solitario incarnato da Clint Eastwood deriva anche dai grandi trattamenti mitologici dell'eroe individuale, nonostante il riferimento più diretto sia quello al protagonista de *Il cavaliere della valle solitaria* (1953) di George Stevens. Ma l'"eroe" senza nome di Leone è atipico: doppiogiochista[2], agisce per il proprio interesse, è un vendicatore degli oppressi per caso e non per "vocazione". Una figura ambigua, cucita addosso a Eastwood, che diventerà maschera/icona: impassibile, laconico, barba incolta; si presenta con in dosso un poncho e il sigaro costantemente in bocca. L'innovazione più rilevante introdotta dal film è però da ricercarsi sul piano della tecnica e del linguaggio. Leone ritiene più importante utilizzare il CinemaScope per studiare i volti piuttosto che per inquadrare panorami e orizzonti, cosicché primissimi piani e dettagli si trasformano in marchio di fabbrica. Tutto ciò, sopratutto nei duelli, porta, da un lato, ad accrescere la tensione, con i contendenti che si squadrano sotto ogni prospettiva; dall'altro, a dar vita a un nuovo ritmo del racconto. Il tempo viene dilatato in modo inedito e lo schermo è pervaso da una sinfonia visiva nella quale i rumori e la scomposizione dell'immagine diventano presagio dell'azione futura. Apice di questo climax è la violenza, mostrata per la prima volta in maniera non edulcorata. Tale rappresentazione risponde a un bisogno di realismo del regista, che vuol far chiarezza su un'epoca e i suoi aspetti più crudi anche esplicitando gli effetti di un proiettile sulla persona colpita. Da qui l'amplificazione degli spari, le grida, il sangue[3]. Il tutto immerso nella suggestione musicale di Morricone, che contribuisce ad aumentare la sensazione già forte di attesa e di enfasi grazie soprattutto alla valorizzazione di uno strumento come la tromba. Ma questa violenza, a volte esasperatamente accentuata, è stemperata da una buona dose di ironia (trasteverina) e dal ricorso a dialoghi aforistici in seguito entrati nel linguaggio comune. Il resto è storia. Nato come film di recupero, *Per un pugno di dollari* ottiene un successo inaspettato e clamoroso. Per Eastwood è l'inizio di una prestigiosa carriera internazionale, per Leone la possibilità di fare cinema conservando lo sguardo di uno spettatore-bambino. Con lui termina forse l'idea di un cinema "pensato in grande", ma la visione che seppe portare, capace di ragionare in termini di "postmoderno" per superare il "moderno" del neorealismo e della commedia all'italiana[4], continua ancora a lasciare il segno.

Paolo Licheri

Band Apart - Via Canalis 10, 09170 Oristano
www.associazionebandapart.it
Edicola di **Diari di Cineclub**

1 *Leone prese parte a diversi film pseudo storici e/o mitologici in qualità di direttore della seconda unità, ma la prima regia effettiva fu quella de Gli ultimi giorni di Pompei (1959), dove sostituì Mario Bonnard e al quale lasciò la firma del film.*

2 *Alla base c'è il ronin di Kurosawa – derivato dal romanzo Red Harvest (1929) di Dashiell Hammett – che si arricchisce alle spalle di due clan rivali in un villaggio giapponese del Seicento (La sfida del samurai, 1961); la matrice comune è invece l'Arlecchino servitore di due padroni (1745) di Goldoni.*

3 *Mostrare nella stessa inquadratura chi spara e chi è colpito rappresenta un'altra innovazione introdotta da questo film. Una soluzione improponibile nel western classico, date le ristrettezze imposte dal Codice Hays.*

4 *Cfr. Marcello Garofalo, Tutto il cinema di Sergio Leone, Baldini & Castoldi, Milano, 1999, p. 10.*

La logica del vedere e dello sfuggire in Anon

Giacomo Napoli

Anon, pellicola del 2018, ad opera del gigante della fantascienza drammatica e filosofica, Andrew Niccol (*Gattaca*, *In Time*), è un lavoro minore ma sempre estremamente interessante; serio e godibile film, dal ritmo lento e cadenzato, con due interpreti molto azzeccati. Da un lato Clive Owen nella parte di un detective della polizia disilluso e tragico, in perfetta armonia con le figure classiche del genere Noir. Dall'altra, la talentuosa Amanda Seyfried, che in questo film ha fatto del suo corpo la sua stessa efficace maschera attoriale. Prendendo spunto da tematiche complesse e già ampiamente studiate (*Total Recall* e *Minority Report* sono due monumenti di esempio), il nostro originale regista ci presenta un mondo al tempo stesso contemporaneo e futuribile, in una elegante fotografia maestosa, limpida (anche nel concetto) e quasi bicromatica, in cui il Grande Fratello di orwelliana memoria si è frantumato e moltiplicato in ogni singolo cervello umano, rendendo la privacy un mito lontano nel tempo e azzerando qualsiasi diritto alla singolarità personale in nome di un altro mito, stavolta moderno e agghiacciante col quale tutti dobbiamo convivere ogni giorno: l'illusione della sicurezza. Il falso diritto della registrazione della memoria viene qui eretto a sistema; ognuno è specchio fedele e implacabile del prossimo e della società che lo circonda, rendendo crimini, delitti, incidenti imprevisti ed eventi inaspettati (ma anche lo stesso libero arbitrio umano) un qualcosa che di fatto è inattuabile, pur restando comunque progettabile. Con una computer grafica estremamente elegante e impeccabilmente monocromatica, l'autore include lo spettatore nell'incubo globalista ad occhi aperti, mostrando ciò che vedono gli interpreti (simulacri dello spettatore stesso) o per meglio dire, ciò che non possono non vedere essi stessi. Il tema della visione ad ogni costo e della memorizzazione fotografica ossessiva viene espletato in modo completo in *Anon* e fa da contraltare all'altra tematica fondamentale del film: la possibilità di non essere visti, di sfuggire alla tecnocrazia inumana, pur restandone incatenati a causa della costrizione a vedere. Ecco quindi che il protagonista ingaggia una lotta sottile e durissima contro un improbabile hacker della realtà aumentata, il quale vede restando invisibile, e uccide riflettendo come uno specchio rotto la visione della vittima anziché la propria. Il plot della pellicola è principalmente questo; e se da un lato

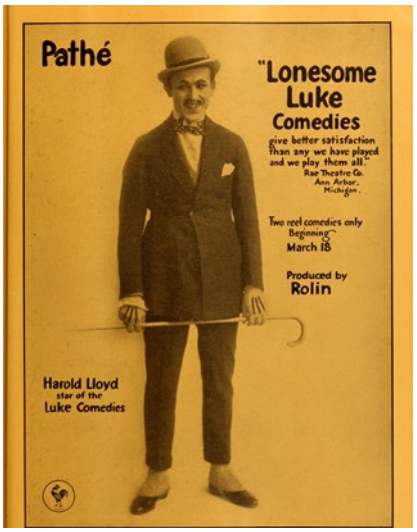
sembra esiguo, vi assicuro che è molto ben approfondito. Andrew Niccol ci immerge inizialmente in un giallo con tutti i crismi (chi è l'assassino?), per poi traslare sapientemente di genere mostrandoci un thriller, altrettanto ben costruito (dov'è l'assassino?). Sorvolando sulle sfumature minori, per quanto belle, che suggeriscono la stessa tecnocrazia come simbolico boia per l'umanità intera, e sulla soluzione finale, un po' zoppa, della cecità temporanea come rude panacea all'occhio onniveggente della mente-tecnocratica, ci troviamo davanti ad un lavoro molto ben costruito, godibilissimo e ben approfondito nella tematica un po' trita del vedere-non vedere; un film minore, di nicchia, realizzato col respiro ampio di un colossal ma con l'umiltà necessaria a non travalicare i propri limiti strutturali, trasparenti e onestamente evidenti fin dalla prima inquadratura. Le correnti di pensiero postmoderniste e poststrutturaliste come il Transumanesimo e lo stesso Postumanesimo, appaiono finalmente chiare e spietate per chiunque abbia almeno un sufficiente substrato culturale "fin de siècle". Infine, aspetto quasi altrettanto importante, vediamo l'applicazione coatta dei temibili princìpi transumanisti farsi norma e regola, associando simbolicamente (ed automaticamente, roboticamente persino) la spessa maglia sinaptica della percezione umana, alla quasi altrettanto spessa, ma gelida e implacabile, maglia delle connessioni al silicio di una colossale rete mondiale elettronica; un internet della realtà aumentata divenuto sfondo e finalità stessa dell'essere al mondo, in cui anche i ricordi più personali vengono trattati alla stregua di filmati di videosorveglianza, e come tali possono essere arbitrariamente cancellati o contraffatti. Come poterne uscire? Come poter rivendicare il diritto non tanto alla propria sfera privata quanto, più semplicemente, al proprio desiderio di non essere costantemente sorvegliati? Alla fine, quasi generosamente direi, con la scoperta del vero colpevole, Niccol suggerirà allo spettatore un trucco per poter conoscere il proprio, personale punto di vista, senza necessariamente far parte di un macrocerebro tecnologico e disumano.
Un film bello. E consigliato.

Giacomo Napoli

Hal Roach, il papà di Stanlio e Ollio

Enzo Pio Pignatiello

Hal Roach (1892-1992), il produttore che scoprì e lanciò attori e registi del calibro di Harold Lloyd, Charley Chase, Laurel & Hardy, Will Rogers, Our Gang (*Le Simpatiche Canaglie*), Leo McCarey e George Stevens svolse una attività che copre un periodo di oltre un quarto di secolo, dal 1915 al 1940, proseguendo poi per diversi anni nell'ambito delle produzioni televisive. Roach, noto anche per la serie televisiva statunitense *Topper* – sitcom a sfondo fantastico – rivaleggiò col pioniere delle prime comiche Mack Sennett; e ciò che sostenne le sue produzioni, mentre la popolarità delle altre comiche andava scemando, fu il modo in cui esse erano strutturate. William K. Everson[1] sottolinea che "il mondo di Roach era serio e ordinato...molto più prossimo all'incubo quotidiano delle frustrazioni e dell'imbarazzo" che ai "tradizionali inseguimenti e alle altre consuete gag visuali". Perfino le più semplici comiche di Roach presentavano sempre alla base una trama e delle caratterizzazioni, a fronte di gag non necessariamente così significative. Il mondo della comica muta, indica Everson, per sua propria natura, "determinava una barriera che andava a dissolvere tempo, realismo e logica". I contemporanei di Roach, Charlie Chaplin, Buster Keaton e Harry Langdon, al pari di lui, erano sufficientemente esperti e abbastanza giovani da risultare originali e disinibiti. Era un momento felice e propizio per i produttori cinematografici, scrive Everson, il quale ipotizza che Roach abbia probabilmente "rivissuto" attraverso gli assurdi comportamenti di Stanlio e Ollio alcune delle esperienze infelici, precarie e squattrinate da lui patite in prima persona quando era giovane. Nato ad Elmira, nello stato di New York, nel 1892, Hal Roach era inizialmente intenzionato a diventare un pompiere ferroviario. Fortunatamente per milioni di spettatori, invece, dopo aver tentato di sbarcare il lunario come mulattiere, garzone di bottega, cercatore d'oro e pescivendolo, finì nel mondo della settima arte. Nel 1912 fu comparsa di cowboy e controfigura agli Studi Universal, dove incontrò Harold Lloyd, attore di particine, e giovane determinato come lui. Entrambi guadagnavano 25 dollari a settimana. I due iniziarono a collaborare e quando Roach ebbe guadagnato capitale a sufficienza, nel 1915, produssero a sorpresa alcune comiche da un rullo in proprio, sotto gli auspici della Rolin Film Company, sorta grazie alla partnership con Dan Linthicum. Ne risultò il personaggio di Willie Work, che più tardi si sarebbe evoluto nelle comiche di Lonesome Luke, dirette dallo stesso Roach e pubblicizzate come "Film divertenti" o "Phunfilms". Qualunque rassomiglianza con Chaplin non era voluta, dato che "tale operazione di plagio risultava insignificante" nell'industria cinematografica primitiva, dove le norme sul copyright erano ancora completamente ignote. Con le comiche di Lonesome Luke iniziarono ad emergere alcune caratteristiche di Hal Roach, in particolare l'accento dato alla struttura o a storie, situazioni e personaggi ben ponderati e concepiti. Roach voleva un eroe comico che non fosse una banale fotocopia di Chaplin, e così scelse di abbigliare Lloyd come un "normale" essere umano la cui unica caratteristica distintiva era costituita da un paio di enormi occhiali da civetta che ne enfatizzavano l'innocenza. Oltre a Lloyd, dopo che nel 1919 Roach ebbe creato gli Hal Roach Studios e costruito i propri impianti di produzione all'8822 West Washington Boulevard di Culver City, lavorò con dozzine di comici e future star, quali Snub Pollard, Bebe Daniels, Zasu Pitts, Thelma Todd, Patsy Kelly, Jean Harlow, Fay Wray, e Paulette Goddard. Ma fu soprattutto conosciuto per il suo connubio con Laure e Hardy, dei quali Everson afferma: "Nessun attore è stato capace di creare tanta materia comica partendo esclusivamente dalla propria personalità, tutto sommato abbastanza ordinaria". Roach ravvisò il loro talento e gli conferì grande libertà nella realizzazione del loro lavoro. Negli anni Trenta Roach spostò il suo raggio d'azione dai 2,3 e 4 rulli alla produzione di lungometraggi, raggiungendo un picco di produttività nel 1939-1940. Occasionalmente frequentò anche generi diversi dalla commedia, come nel caso di "One Million B.C." (tit. it. *Sul sentiero dei mostri*), un monster-movie epico per il quale, in un primo momento, era stato designato come produttore D.W.Griffith. Questi si oppose poi all'utilizzo del proprio nome e, quando nell'aprile del 1940 il film fu distribuito, Roach comparve da solo come produttore, condividendo i crediti di regia col figlio Hal Roach jr. Ma la sua più nota avventura drammatica fu senza dubbio *Of Mice and Men*, realizzato nel 1939, dopo il suo passaggio dalla Metro Goldwyn Mayer alla United Artists. Versione filmica dell'omonima novella di John Steinbeck, pubblicata nel 1937, viene definita da Everson "un superbo esempio di come si possa rimanere assolutamente fedeli al contenuto e alla struttura di un lavoro letterario, mediante la trasposizione in termini visuali e spesso poetici di una storia narrata esclusivamente attraverso dialoghi".Lo stesso Roach ebbe a dire: "Ho sempre considerato la struttura della comica di importanza primaria... devi creare situazioni credibili e personaggi che il pubblico conosce". A onor del vero, moltissimi spettatori non solo conoscono, ma non dimenticheranno mai personaggi come Laurel & Hardy, Harold Loyd, Will Rogers, Our Gang e i molti altri che Hal Roach seppe condurre alle ribalte del grande schermo.



Inserzione pubblicitaria delle comiche di Lonesome Luke, prodotte dalla Rolin, in Moving Picture (aprile-giugno 1917)

Manifesto (100x70 cm) della prima edizione italiana di One Million B.C., disegnato da Averardo Ciriello (distribuz. ICI, 1946)

Stampa commemorativa dei primi 20 anni delle produzioni comiche di Hal Roach (1914-1934)

1 *Everson William K., The films of Hal Roach, New York 1971.*

Enzo Pio Pignatiello

Festival

Sardinia Film Festival - International Short Film Award - XIV edizione

Festival itinerante Sardegna con anteprima a Sassari il 14/15 e 24/25 giugno. Villanova Monteleone, Bosa, Alghero. 28 giugno –7 luglio 2019 (senza dimenticare Nando Scanu)

Béla Tarr premio alla carriera 2017

Andrej Končalovskij premio alla carriera 2018

L'appassionato staff del Sardinia Film Festival è in piena attività dopo che il 20 febbraio si è chiuso il Bando per partecipare al concorso. La raccolta delle opere è stata veramente importante con la partecipazione di 83 nazioni presenti con circa 1900 opere pervenute tra cui la Spagna con oltre 400, Italia 276, Francia 150. Ecco le tipologie: 173 animazioni, 320 documentari di cui 30 italiani, 70 experimental, 1000 fiction di cui 170 italiane, 80 scuola over 18 di cui 4 italiani, 21 scuola sotto 18 di cui 18 italiani; 140 V Art; 18 Vetrina Italia (dedicato ai lungometraggi), 12 Sardegna, 200 premiere Europa, 320 premiere Italia, 500 opere prime. Oltre 400 filmakers donna. Ricordiamo che ll Sardinia Film Festival è organizzato dal Cineclub Sassari, con la direzione artistica di Carlo Dessì e la presidenza di Angelo Tantaro. E' un premio cinematografico internazionale che giunge quest'anno alla XIV edizione il cui scopo primario è quello di promuovere e valorizzare la cinematografia internazionale indipendente. Nelle precedenti edizioni ha ricevuto le medaglie della Presidenza della Repubblica Italiana, Presidenza della Camera, Presidenza del Senato e della Presidenza del Consiglio, Ministero Affari Esteri, Ministero di Grazia e Giustizia

e Mibac. Ha ricevuto inoltre il patrocinio dell'UNESCO Commissione Nazionale Italiana, Regione Autonoma della Sardegna, e la partecipazione di tutte le amministrazioni comunali interessate. il SardiniaFF ha come simbolo Il suonatore di launeddas scelto quale premio dedicato a una personalità del cinema Internazionale, realizzato dal noto artigiano di Alghero Agostino Marogna. Nelle due precedenti edizioni il premio è stato assegnato a Béla Tarr e ad Andrej Končalovskij che lo hanno ritirato personalmente vivendo per alcuni giorni nell'armonia del festival con masterclass e incontri con il pubblico e godendosi le bellezze del Territorio. Quest'anno il festival avrà un'anteprima a Sassari nei giorni 14 e 15 (Accademia di Belle Arti), 24 e 25 giugno (Palazzo di Città) e inizierà ufficialmente il 28 giugno a Villanova Monteleone (28.29.30 giugno, sezione documentari) per proseguire a Bosa (1.2 luglio, seziona animazione) e concludersi ad Alghero nei giorni 3, 4, 5, 6 e 7 luglio (sezione fiction, vetrina Sardegna). Nelle diverse tappe, ospiti, masterclass, eventi speciali, tutti ad ingresso gratuito. Con un doveroso e affettuoso saluto sarà ricordato Nando Scanu fondatore del Cineclub Sassari recentemente scomparso. Diverse le giurie autorevoli e con nomi internazionali chiamate a deliberare i vincitori delle differenti sezioni e il premio in assoluto della edizione 2019. Il Sardinia Film Festival è sostenuto tra gli altri, oltre che dalle Amministrazioni dei comuni che attraverserà, anche dalla Fondazione Sardegna Film Commission e da importanti partner privati.

DdC

www.sardiniafilmfestiva.it

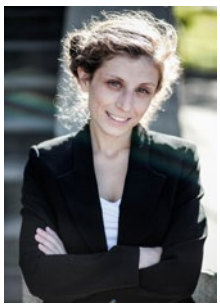
Il festival è presente su tutte le principali piattaforme social

Diari di Cineclub | Media Partner

**Le foto sono di Marco Dessì*

18 anni a Maggio. Incontro al Cineclub Alphaville

L'importanza di una piccola sala a Roma quartiere Pigneto dove vedere i più grandi film della storia del cinema. Un circolo che è una sorta di cinemontaggio caleidoscopico degno di Dziga Vertov


Irene Muscarà

Il prossimo 8 maggio Alphaville Cineclub festeggia il suo diciottesimo compleanno, una data importante per questo Cinecircolo, particolare ed accogliente. Nato e cresciuto al Pigneto, tra le vie dove nacque il Neorealismo italiano, Alphaville è oggi un luogo di incontro, un punto di riferimento per chi ama il grande cinema e anche un luogo di formazione per giovani sceneggiatori, critici e registi. Abbiamo incontrato Patrizia Salvatori, fondatrice e Presidente di Alphaville, e le abbiamo fatto alcune domande.

Patrizia, puoi raccontare ai lettori di ***Diari di Cineclub*** *come è nato l'Alphaville?*

Alphaville e' nato quando, dopo aver compiuto gli studi giuridici di prammatica per una ragazza di buona famiglia tradizionalista anni' 80 (!), finalmente avevo deciso di dedicarmi al teatro, mia vera grande passione da sempre, iscrivendomi alla Facoltà di Lettere. Nel programma di studi dell'epoca (il DAMS non era stato ancora codificato in quanto tale, il mio corso era Lettere- indirizzo Spettacolo) bisognava inserire tra le materie obbligatorie anche la Storia del Cinema. Quasi a malincuore, costretta dagli eventi, ho dunque iniziato a visionare i film in lista per la preparazione agli esami secondo il piano didattico del mio docente di riferimento, Orio Caldiron. Avremmo dovuto poi scegliere, tra una lista di grandi autori, due o tre figure da studiare e discutere meticolosamente in sede d'esame. Scelsi Lars Von Trier. Siamo nel 1995, era appena uscito il Manifesto del Nuovo Cinema Danese chiamato Dogma , da Von Trier ideato e condotto per rilanciare il cinema di quel Paese, conosciuto dai più ancora e 'soltanto' per il Maestro Dreyer. Per l'esame avremmo dovuto leggere ed analizzare un'intervista al mitico Lars che era stata pubblicata in un agile volume anche grazie all'aiuto della Federazione Italiana dei Circoli del Cinema. Andai con Giuseppe, cofondatore di Alphaville e Vicepresidente da sempre, alla libreria Fahrenheit 451 in Piazza Campo dei Fiori per comprarlo. Nell'ultima pagina di questa intervista monumentale che ho studiato e portato poi alla sessione d'esame c'era un articolo che mi incuriosì "Come fare ad aprire un Cineclub". Leggendolo mi sembrò a tal punto facile aprirne uno che, con Giuseppe, pensammo di farlo subito, anche per rilanciare il nostro negozio dell'epoca al Pigneto, carico di gadget, oggetti strani e raffinati legati al cinema, VHS, libri, vecchie locandine di film, posters, affiches internazionali. Ho chiamato il numero indicato sull'articolo, mi rispose Amedeo Mecchi, attuale segretario amministrativo della FICC, che mi diede appunto ulteriori indicazioni accessibili e lineari. Sembrava una cosa davvero semplice, così insieme ad altri tre ragazzi appassionati abbiamo deciso di fondare il Cineclub. Ed e' stato in questo modo che abbiamo smesso di vendere affisches e, rispondendo alla fame di cinema del quartiere che aveva perso nel tempo tutte le sue sale e salette , siamo diventati un Cineclub a tutti gli effetti. Ufficialmente nati l'8 maggio del 2001, ci siamo subito annessi alla Federazione Italiana dei Circoli del Cinema. E la nostra vita è cambiata. Io mi commuovo sempre quando penso a come nel 1947, con Cesare Zavattini tra i suoi primi fondatori, sia nata la FICC, mi commuove pensare che il Neorealismo italiano sia nato qui, al Pigneto, dove ci troviamo adesso, mi emoziona questo detour FICC/Alphaville/Pigneto/Neorealismo, un vero tourbillon di passato e presente e futuro da far girare la testa! Il Neorealismo è il cinema nel mondo, la tecnica ed il cuore di quegli autori sono tuttora esempi di cinema per le generazioni future e la FICC da decenni è ambasciatrice di quella scuola e di quel sentire. Mi piacerebbe che, in un futuro vicinissimo, la nostra Federazione potesse dedicarsi ad ampliare la sua offerta culturale, potessero essere restaurati film, potessimo lavorare ad attività di tipo cineletterario. La FICC cerca di formare un nuovo pubblico e questo è difficile e non può essere fatto solo in saletta. Io stessa da oltre dieci anni sono tutor europeo addetto alla formazione di operatori culturali nel campo del cinema e provo a dare un bagaglio a questi ragazzi, perchè la Cultura, la Storia, la conoscenza sono la base di qualsiasi esperienza artistica.

Da sx a dx Patrizia Salvatori intervistata da Irene Muscarà

Patrizia Salvatori presenta il film in programmazione

Una parete all'interno della sala

Quando posso vengo all'Alphaville a guardare i vostri film. Colpisce l'attenzione con cui scegliete le pellicole da proiettare, la cura e la non casualità della programmazione. Come crei le rassegne dei film, quali sono i criteri? Non sono mai film messi a caso, questo si nota.

Io amo molto ri-guardare i film del passato... sono affascinanti, indimenticabili, formativi per le nuove generazioni... e dunque li propongo ad Alphaville perchè per formare un nuovo pubblico bisogna costruire un nuovo humus con tutti i nutrimenti della Storia ... Da noi sono cresciuti registi anche molto conosciuti, sceneggiatori, critici cinematografici. Jean - Luc Godard diceva che il cinema è un atto politico, io sono d'accordo. La politica sta nel riflettere sul tema e proporne le declinazioni. Non serve parlare di politica direttamente, sarebbe ideologia. Per parlare seriamente di politica bisogna mostrare quello che è stato fatto, quali sono state le riflessioni di un autore, quali sono stati gli sguardi in macchina che ci ha voluto comunicare, perchè ha insistito su un lungo piano sequenza, perchè ha scelto un tipo di montaggio piuttosto che un altro. Questi sono atti politici, capaci di identificare la volontà di chi ti vuole fare riflettere su quella cosa. Noi non ce ne accorgiamo nemmeno, ma questa è la politica. Nelle mie rassegne scelgo personalmente

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

i film a tema o d'autore e li scelgo con l'intento di far riflettere su una determinata situazione, spesso in relazione ad un periodo storico oggi tornato ad essere contemporaneo, i famosi 'corsi e ricorsi della storia' di vichiana memoria. Mi chiedi come nasce praticamente una rassegna? Leggo molte riviste, navigo online, cerco di capire cosa sta accadendo nel mondo, quali sono i temi da affrontare. Spesso propongo documentari ma più spesso ancora il cinema di finzione, capace di condurci a ragionamenti e sottotesti attraverso la bellezza di una storia, di un personaggio, di un'atmosfera scoprendo quello che l'autore ha voluto farci arrivare attraverso affabulazioni primarie e segni ad hoc. Certo ci vuole un minimo di decodifica, l'arte non si può comprendere solo istintivamente. Dunque, creando le rassegne cerco di proporre film del passato e contemporanei che a mio avviso facciano riflettere su condizioni, situazioni, stati d'animo, momenti storici film che facciano divertire in modo salutare, che strappino risate amare o che, al contrario, procurino irresistibile, intelligente ilarità Poi certo, mi diverto a mettere film che mi piacciono, tutti sanno che sono un'appassionata della Nouvelle Vague. Il cinema francese mi colpisce molto, ma del resto anche il cinema francese è nato grazie al nostro neorealismo e certo non è un caso che mi appassioni così tanto e allora mi diverto a presentare rassegne dedicate a quel periodo e dunque vai con Truffaut, Godard, Rohmer che è il mio preferito. Cerco in ogni caso di offrire una panoramica a 360 gradi, una proposta mirata ad una luccicanza. Ad esempio si parla di migrazione? Faccio vedere film che hanno dentro un seme che può portare a ragionare sulla contemporaneità. Oppure si parla molto di universo femminile in questo periodo … e proprio di recente abbiamo fatto vedere *Donne in amore* di Ken Russel dove Glenda Jackson, una delle più grandi interpreti del teatro elisabettiano protagonista di questo film del '69, decide di non sposare l'uomo che avrebbe dovuto sposare, ma di fare l'artista. E' un segno questo, ancora oggi. A volte è difficile attrarre i giovani perchè non conoscono i nomi dei vecchi autori, tuttavia esiste anche oggi un nutrito gruppo di giovani che studia cinema e vuole vedere il passato perchè il passato è il futuro, se non siamo consapevoli di questo sarà difficile dar forma ad un nuovo mondo non soltanto cinematografico! Oggi fare questo è difficile, molti nomi cadono nel vuoto, all'epoca tutti sapevano chi fosse Bresson. Ci vuole un certo coraggio, i Cineclub stanno drammaticamente diminuendo. Le difficoltà non nascono solo dai nomi che sono nelle rassegne. Sarebbe necessaria una legislazione che aiutasse i Cineclub in quanto formatori di nuovo pubblico, come in Francia, con delle facilitazioni. Il Cinecircolo dovrebbe essere considerato d'aiuto alla formazione del nuovo spettatore, non concorrenziale alle sale convenzionali. Le Federazioni dovrebbero poter ottenere una normativa dedicata alla formazione in tal senso solo così , attraverso lo stimolo e la conoscenza, le sale attuali potrebbero riempirsi di un nuovo desiderio di cinema da parte delle future generazioni di spettatori. I produttori ed i distributori si chiedono sempre in ritardo perchè il pubblico non frequenta le sale. Io credo che la domanda vada pensata ben prima, credo che le strutture federative possano davvero, di concerto con le esigenze dell'oggi, cercare di offrire un nuovo modello culturale/divulgativo che contribuisca alla affermazione del cinema in sala in quanto rito e rinnovata rappresentazione.

Patrizia, Alphaville è ormai maggiorenne, ma quali sono i tuoi desideri, cosa vorresti ancora fare? Qual è il tuo sogno?

C'è tanto da fare. Il mio sogno sarebbe produrre materiale didattico/formativo per il nuovo pubblico di cui abbiamo detto, io stessa sto mandando in stampa sei saggi su grandi autori della Storia del Cinema indirizzati alla formazione contemporanea attraverso un linguaggio semplice, nato dai corsi ciclici che tengo in saletta a cadenza semestrale. In queste lezioni ci sono delle persone che redigono ciò di cui io parlo, lezione per lezione. Alla fine del ciclo sbobino tutto personalmente, lo rimonto e creo dei saggi legati agli autori proposti nel ciclo. Adesso inizieremo con Pier Paolo Pasolini e dunque tra poco uscirà *Le barricate dell'anima*, il primo saggio "parlato" da me e redatto da Liliana Cantatore che affronta questo grande intellettuale della storia italiana. Poi ci sarà Hitchcock. Il futuro è pure una piccola produzione editoriale trasversale dedicata a tutti gli spettatori. E poi un libro di cineracconti su certi mutati THE END di grandi pellicole doc, soggetti, sceneggiature e realizzare un cortometraggio da un breve racconto scritto poco tempo fa.

Cosa pensi degli attori contemporanei? Quali sono i tuoi attori preferiti?

Degli attori contemporanei penso che in generale siano un po' troppo narcisisti. Mi piacciono gli attori che lavorano per sottrazione, quelli che 'tutti per uno, uno per tutti', amo pensarli parte di un progetto e non unici protagonisti del progetto stesso. Mi piacciono molto gli attori del nord Europa, amo le attrici che fanno ridere con stile e studio, vedi alla voce Kristin Scott Thomas, per esempio. Amo Charlotte Rampling, che appartiene ormai ad un'altra generazione; basta la sua presenza per dare un tocco diverso al film. Mi piacciono Michael Fassbender e Isabelle Huppert. Amo molto le attrici del cinema di Bergman, le trovo inarrivabili. Mi piacciono gli attori che fanno parte dell'ensemble senza inutili istrionismi. Mi piacciono le star hollywoodiane anni '50 e i personaggi dei Dardenne, sono cineonnivora, tutto mi incuriosisce dell'immagine in movimento! Credo che il futuro del cinema sia qualcosa di cui non abbiamo contezza, perché, come diceva Pasolini, lo sviluppo tecnologico c'è stato, il progresso no. In questo momento c'è un grande, spasmodico sviluppo tecnologico, possiamo fare un piano sequenza infinito e inquadrature offlimits tuttavia ci manca un nuovo progresso culturale/intellettuale che, supportato da questo incredibile sviluppo possa creare il cinema del futuro. Io sono convinta che questo avverrà, bisogna aspettare che lo sviluppo entri nelle nuove generazioni. Oggi per fare un film basta avere uno smartphone, Rossellini dovette vendere l'eredità di famiglia, vendere i materassi per girare un film. Quando ci sarà un progresso anche culturale ne vedremo delle belle. Mi dispiace che le sale stiano chiudendo, ma credo che ci sarà un rinascimento. E' una grande emozione guardare un film dentro una sala. Gente che non si conosce e che va a vedere lo stesso film, crea un'atmosfera comune, paura, gioia, felicità, sospiri tutti in sincrono, a luci spente, tra sconosciuti… ecco, nessuno schermo a casa può darti tutto questo, nemmeno se guardi un film con gli amici. Il cinema non è solo la pellicola che scorre. Il cinema è il luogo, è lo spazio, è l'allestimento scenico, la sala, le persone. Adesso stiamo tornando alle origini della storia del Cinema. Quando il cinema iniziò, lo spettatore guardava dentro un monocolo le immagini in movimento, perchè non si era scoperto ancora come proiettarlo per tutti. La grande invenzione fu quella di proiettare per più persone contemporaneamente in una sala ed è così che è nato il cinema in quanto spettacolo. Oggi stiamo tornando indietro, alle origini, guardiamo da soli, dentro un telefono. Questo non è il cinema. Il mio amato teorico di riferimento, André Bazin, scriveva nei suoi saggi che il cinema è un'esperienza globale, non attiene al solo proiettare (qui Pino, che assiste all'intervista, annuisce con la testa e deplora le visioni TV di film non adatti affatto all'elettrodomestico casalingo e aggiunge: 'ma poi quale film è adatto per la TV!?!'). Una pellicola va condivisa, è l'intera esperienza a chiamarsi Cinema la sala, la luce spenta, le persone che non si conoscono, ridere insieme, piangere insieme, sospirare insieme. Il resto è un'immagine che si proietta o, come direbbe Pasolini, è un cinema, un'immagine che si muove, non un'esperienza totale. Ci sarà un ritorno al cinema in questo senso, sono ottimista.

Grazie a Patrizia e a Pino per questa intervista. Buon compleanno Alphaville!

Irene Muscarà

Cineclub Alphaville
Via del Pigneto, 283, 00176 Roma RM
www.cineclubalphaville.it
Edicola virtuale di ***Diari di Cineclub***

Un treno, un film #1

The General (1926) di Clyde Brookman e Buster Keaton

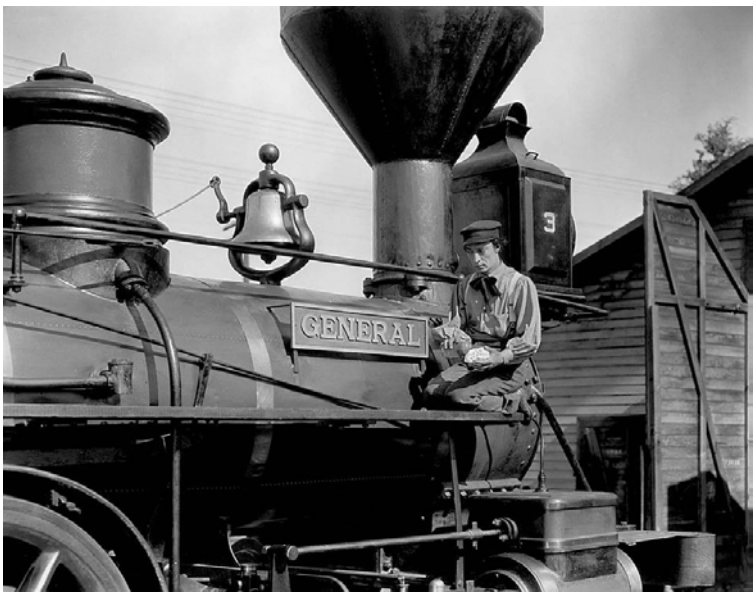
Federico La Lonza

The General è un film del 1926. Legatissimo al suo ricordo, Buster Keaton lo considerava il suo capolavoro; nel 2007, un comitato formato dai più autorevoli critici cinematografici americani riuniti sotto l'egida dell'American Film Institute, stilando l'elenco dei 100 film americani migliori del Novecento, l'ha inserito al 18° posto: il buffo che per il regista che guidava quella classifica con *Quarto potere*, cioè per Orson Welles, *The General* era sempre stato il film preferito, un'opera che egli giudicava tra gli esempi di cinema puro più riusciti di sempre. In Italia esso è apparso col titolo *Come vinsi la guerra*: accattivante ma inadeguato, perché la vicenda che tratta è ambientata durante la guerra di secessione americana, e Buster vi figura come un sudista. La trama è ispirata piuttosto fedelmente a un episodio di quella guerra avvenuto tra la città di Marietta a nord di Atlanta, in Georgia, e quella di Chattanooga, la più meridionale del Tennessee, ed evocato nel 1889 nel libro *A Great Locomotive Chase* scritto da William Pittenger, uno dei suoi protagonisti di parte nordista. *The General* non è un militare, bensì una locomotiva, oggi conservata nel museo di Chattanooga, che è con Buster la vera protagonista della storia. Per tentare di contrastare l'espansione della Confederazione verso i confini settentrionali e occidentali delle valli dell'Ohio e del Mississippi tagliandone il nodo ferroviario di Chattanooga, il 12 aprile 1862 un gruppo costituito da diciassette volontari dell'esercito dell'Unione, guidati dallo scout civile James J. Andrews, entrati in Georgia dallo stato neutrale del Tennessee, a Big Shanty (attuale Kennesaw) s'impossessarono di un treno, condotto dalla locomotiva The General, e lo diressero verso Chattanooga, a nord, danneggiando nel contempo pista, ponti, fili del telegrafo e interruttori di pista della linea ferroviaria lungo la quale si muovevano, di vitale importanza per il Sud. Inseguiti per circa 140 km, prima a piedi, giacché la velocità delle locomotive allora non superava i 24 km orari, poi su alcune locomotive, da tre coraggiosi impiegati delle ferrovie (tra cui il macchinista del treno, William Allen Fuller, il personaggio che interpreta Keaton col nome di Johnnie Gray), e in seguito anche da una truppa sudista, a Ringgold, in Georgia, a meno di 26 km da Chattanooga, per mancanza di carburante, Andrews e i suoi uomini furono costretti ad abbandonare il treno; la maggior parte di loro venne catturata dopo pochi giorni, ed otto, lui incluso, furono processati e impiccati come spie; altri riuscirono faticosamente a rientrare nel Nord. Più tardi, Andrews e altri uomini del raid vennero premiati alla memoria con una Medaglia d'Onore da parte del Congresso degli Stati Uniti. Innamoratosi della vicenda, Keaton decise di trasporla filmicamente, con la sola variante di vederla dalla parte sudista: riservando quasi solo al macchinista di The General il recupero del treno, e affiancandogli un'innamorata, Annabelle Lee, alla quale attribuisce anche una piccola parte del merito. Per le riprese del film, egli tentò di farsi dare in affitto la vera The General a Chattanooga: ma i proprietari della locomotiva, appreso che la vicenda sarebbe stata trattata sotto forma di commedia, non gliela concessero, sicché dové ripiegare su un'altra automotrice d'epoca. Il film venne girato dall'8 giugno al 13 settembre del '26 a Cottage Grove, nell'Oregon, e comportò il trasporto di 18 vagoni carichi di materiale, nonché l'impiego di 1.500 comparse, oltre alla partecipazione volontaria di moltissimi abitanti del paese. Le scene più spettacolari riguardanti i treni vennero girate

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

una volta sola, giacché non venne mai fatto ricorso a modellini: tutto quello che succede ai treni sul set è accaduto veramente, e la scena più impegnativa - il crollo del ponte sul Rock River e della locomotiva Texas che vi passava sopra (la cui carcassa rimase sul fiume in cui era caduto per quasi vent'anni) - venne a costare ben 42.000 dollari, la cifra più alta mai pagata per la singola scena di un film nella storia del cinema muto. Nell'interpretare Johnnie Gray, costantemente all'opera sul treno e lungo i binari della ferrovia, in più di un'occasione Keaton rischiò la vita: sarebbe bastato un indugio o una mossa sbagliata perché finisse travolto dalla motrice, nonostante la scarsa velocità in cui essa procedeva. Ad esempio, nella scena in cui, svagato perché disperato, egli siede su un'asta di accoppiamento della locomotiva mentre questa entra in rimessa, se la ruota avesse subìto un'improvvisa accelerazione - non sempre controllabile dal manovratore – le conseguenze per lui avrebbero potuto essere nefaste. Nel film, dove nel piccolo ruolo d'un generale nordista lavora tra gli attori anche Joe Keaton, suo padre, Buster si mostra per la prima e forse unica volta coi capelli lunghi, fatti crescere apposta. Per il ruolo di Annabelle Lee egli scelse Marion Mack (Joey Marion McCreery, 1902-89), un'ex 'bellezza al bagno' di Mack Sennett, che prima di ritirarsi dal set nel '28 apparve in una decina di pellicole, delle quali *The General* fu senz'altro la più importante, e dove offrì una prova maiuscola. Sposata col produttore Louis Lewyn, in seguito ella divenne un'abilissima immobiliarista e una brava sceneggiatrice, tanto che lo stesso Keaton diresse nel '38 il cortometraggio *Stramlined Swing*, da lei sceneggiato. *The General* è un film girato in larga prevalenza in esterni. Per realizzarlo vennero spesi circa 750.000 dollari, ma esso (proiettato per la prima volta il 31 dicembre del '26 in due cinema-teatri di Tokio, in Giappone, e in prima americana il 5 febbraio del '27 nel prestigioso teatro Capitol di New York) venne frainteso e bistrattato dalla critica ("lungo e noioso" lo definì addirittura il "New York Herald Tribune"!) e incassò appena 474.264 dollari: fu un vero fiasco. Ciò che allora non venne gradito, e che ha poi fatto la fortuna della pellicola, è l'anomalia della sua natura, dove la componente drammatica non ha minor peso di quella comica, tanto che, depurata degli elementi comici, con a dirigerla anziché Clyde Bruckmann e lo stesso Keaton un regista alla John Ford, e quale interprete anziché Buster un attore a lui molto simile nella verve come James Cagney, avrebbe potuto uscirne un capolavoro drammatico. Quel fiasco amareggiò Keaton oltre ogni dire: benché *The General* fosse il suo film preferito, nel libro *Memorie a rotta di collo*, scritto in collaborazione con Charles Samuels, egli quasi non lo citò. Ma dopo la sua morte, nel '66, nel quadro della generale riscoperta delle sue opere, esso si prese la sua bella rivincita: il film infatti costituisce una prova mirabile di come Keaton concepiva gli effetti comici, affidati a un costante stravolgimento della logica, sicché non è fuorviante né inopportuno parlare di surrealismo involontario. Per rendersi conto della grandezza di *The General*, occorre vederlo più volte: non si tratta, infatti, soltanto del suo incalzante meccanismo drammatico, che balza subito in evidenza (altro che "lungo e noioso"!), bensì di cogliere certe finezze che a tutta prima possono essere trascurate. Come quando, recuperata la locomotiva e in viaggio verso Marietta, inseguiti dai nordisti, Annabelle Lee, a cui Johnnie Gray ha chiesto di porgergli della legna per alimentare la caldaia, trovando una vecchia traversina che in mezzo ha un buco la getta via, forse giudicandola 'inelegante', eppoi, da brava donnina di casa, non sapendo stare con le mani in mano, presa una scopa, si mette a spazzare il vano motore. E di cogliere anche un venialissimo (e forse volontario) 'peccato': Gray apprende che la locomotiva è stata rubata mentre si sta lavando le mani in un catino all'aperto: e per dare l'allarme balza via con le mani tutte insaponate, ma nella sequenza successiva, quando avverte del furto i soldati le sue mani sono asciutte. La vicenda della locomotiva The General è stata poi riproposta, stavolta sul piano esclusivamernte drammatico, nel film *Le ventidue spie dell'Unione* (The Great Locomotive Chase,1956) diretto da Francis D. Lyon, prodotto dalla Walt Disney e interpretato da Fess Parker (Andrews) e Jeffrey Hunter (Fuller).



Federico La Lonza

A partire da questo numero, grazie ad Aziz Arbai, operatore dei circoli del cinema del Marocco e membro della IFFS – International Federation of Film Societies, la rivista Diari di Cineclub può avvalersi di una gradita collaborazione utile ad aprire attraverso il cinema un nuovo interessante sguardo verso una realtà sociale e culturale a noi non del tutto conosciuta. Per l'occasione, il testo di Abdelkarim Ouakrim, che da inizio alla collaborazione, racconta del film Sophia della regista di origine marocchina Meryem Ben M'Barek. Sul film la rivista è già intervenuta nel precedente numero grazie a Giulia Marras. Insieme alla traduzione in italiano sarà pubblicata anche la versione in arabo al fine di facilitare la circolazione e la lettura anche in Marocco e in altri paesi arabi.

Sophia: una visione diversa della società marocchina

Abdelkarim Ouakrim

Dall'inizio del Duemila, il cinema marocchino ha visto emergere alcune registe i cui film hanno influenzato non poco la condizione cinematografica del Marocco e più in generale del mondo arabo, tra queste si possono citare Narjiss Nejjar, Laila Al-Kilani e Yasmine Kassari, tra diverse altre. Oggi si unisce a loro Meryem Ben M'Barek, che si è affermata prepotentemente con un film particolare e originale, dal titolo *Sophia*. Senza conformismi, ne abbracciando in modo acritico la questione femminile, Meryem Ben M'Barek ha scelto di schierarsi dalla parte del cinema e non di un'ideologia che avrebbe potuto condizionare e danneggiare sul piano estetico tutto il suo film. In questo suo primo lungometraggio *Sophia* non risponde pienamente alle aspettative dei movimenti femministi. Sebbene il suo film inizi da subito con l'idea di far credere (e il pubblico questo si aspetta) che ci sarà un andamento scontato di un percorso "classico" sufficientemente codificato, succede che nel bel mezzo della storia si inverte tutto quanto, facendo sì che la vicenda acquisti e passi su contorni più intimi, mostrando i protagonisti della storia raccontata più credibili, autentici e vicini alla realtà che si vive. Il ragazzo che appare in un primo istante come il colpevole e il 'cattivo' della storia, viene trasformato invece come la vera vittima di tutto quello che si svilupperà. Viceversa la ragazza con la quale il pubblico immediatamente simpatizza, che quasi alla fine farà emergere di sé un atteggiamento arrogante e immaturo, nasconde la verità sulla persona accusata la cui unica colpa era quella di aver provato un giorno simpatia per lei. Ed è questa parte contraddittoria della trama che ha fatto emergere la sua forza, quella che ha rotto gli schemi prevedibili e ipotizzabili dal pubblico dopo la visione del primo quarto di film. Qualcuno potrebbe obiettare che la visione della realtà marocchina in questo film di Meryem Ben M'Barek sia estranea ai fatti concreti che accadono nella nostra vita, come se lo sguardo venisse da chi non conosce la società marocchina. In verità ci sembra che quello della regista sia uno sguardo diverso, nuovo e se vogliamo microscopico su storie che la gente comune vive quotidianamente. Il film racconta bene la vicenda drammatica del conflitto, che si intensifica gradualmente senza perdersi nella sceneggiatura e nella storia raccontate. La regista agli inizi abbozza del dramma del film solo alcune informazioni importanti, per svelarle pian piano nel tempo e nel finale del film. Meryem Ben M'Barek non rende lineare ed elementare la storia per il pubblico, non la svela tutta immediatamente, cosa atipica per la cinematografia marocchina, rendendo forte l'originalità di uno stile di scrittura cinematografica che appare in un talento tra i più promettenti in questo settore, comprovato dal giusto riconoscimento del Premio per la miglior sceneggiatura nella sezione *Un certain regard* all'ultimo Festival di Cannes. L'interpretazione della maggior parte degli attori del film è stata convincente e spontanea, in particolare quella di Fouzi Bensaïdi, che incarna il personaggio del padre di Sophia senza fatica, con il minimo sforzo, esprimendo solo attraverso l'espressione facciale, la rabbia e l'angoscia di un genitore quando riceve la notizia inaspettata della gravidanza della figlia, o, per altri contesti, i suoi sentimenti interiori tra l'amore per la figlia e il rifiuto dell'idea della nascita del bambino e del matrimonio riparatore. Da menzionare l'attrice Sarah Perles, distintasi in modo eccellente in un ruolo centrale del film. A lei la regista ha affidato il personaggio della cugina di Sophia, che la sostiene ingenuamente durante tutta la storia fino a quando scoprirà la verità sul reale responsabile della gravidanza della cugina. Sembra per altro che il 2019 sia per il cinema del Marocco proprio l'anno di Sarah Perles, avendo lei magistralmente recitato in altri due ottimi film, ne *Il silenzio delle farfalle* di Hamid Basket e in *Burnout* di Noureddine Lakhmari. C'è da dire ancora del personaggio di Sophia, interpretato molto bene dalla giovane attrice Maha Alemi, che è riuscita a trasmettere le sofferenze di una giovane ragazza senza che si producesse in molti dialoghi. *Sophia* possiamo certamente considerarlo per il cinema marocchino e più in generale per il cinema arabo come un film qualitativamente bello, la cui regista Meryem Ben M'Barek è da aggiungere al gruppo delle brave cineaste che stanno rendendo oggi particolarmente ricca la cinematografia in Marocco, dandole un impulso e una prospettiva nuova con belle speranze per il futuro. Il fatto stesso che questa nuova generazione di registe marocchine risieda in Europa, come nel caso di Meryem Ben M'Barek, è un particolare in più per sperare e auspicare passi in avanti per un'idea di un nostro cinema nazionale dalle caratteristiche universali.

La marocchina Meryem Benm'Barek, regista di "Sophia" film vincitore della Palma a Cannes per la migliore sceneggiatura, una profonda critica sociale della situazione della donna (e non solo) nel Marocco di oggi. Una legge oscurantista impedisce alle donne di avere figli al di fuori dal matrimonio.

Abdelkarim Ouakrim

Giornalista e critico cinematografico in Marocco. Redattore capo della rivista cinematografica Cinephilia - www.cine-philia.com. Segretario editoriale della rivista letteraria Al Adabiya, www.aladabia.net. Ha fatto diverse pubblicazioni culturali e di studi cinematografici, tra queste: Domande sul cinema in Marocco (2003); Scritture sul cinema (2010); Nuove esperienze nel cinema marocchino (2013); Film e registi cinematografici internazionali... Letture in diverse esperienze (2017). Membro di giuria di numerosi festival cinematografici nazionali e internazionali, tra questi: il Festival of Cinematic Tracks in Portugal (2014); la Settimana dei critici; il XXXIX Cairo International Film Festival (2017). Ha inoltre organizzato e diretto numerosi seminari in manifestazioni e festival cinematografici in Marocco.

Traduzione dal francese di Marco Asunis

Sophia (2018) di Meryem Ben M'Barek

Nel rispetto del paese di origine della storia raccontata, della regista che firma il film e del critico che recensisce Sophia, pubblichiamo il testo anche in lingua araba affinchè possa essere letto nei paesi della stessa lingua

عبد الكريم واكريم

فيلم "صوفيا"..نظرة مختلفة للمجتمع المغربي

عبد الكريم واكريم

منذ انطلاق الألفية الثالثة عرفت السينما المغربية ظهور العديد من المخرجات اللواتي أَثْرَتْ أفلامهن المشهد السينمائي في المغرب وفي العالم العربي من بينهن نرجس النجار ليلى الكيلاني ياسمين القصاري وأخريات، واليوم تنضاف إليهن مريم بن مبارك التي تَلجُ الميدان بقوة ومن خلال فيلم متميز ومختلف هو فيلم "صوفيا". لكن دون شعارات زاعقة ولا تَبَنّ لقضية المرأة وهمومها بشكل مُتعسِّف وطارد للإبداع، فهي اختارت أن تنحاز للسينما وليس لإيديولوجيا قد تكون في غير صالح فيلمها من الناحية الفنية.

في فيلمها الروائي الطويل الأول "صوفيا" تخيب مريم بن مبارك انتظارات الحركات النسوية ، فرغم أن فيلمها ينطلق في بدايته موهما أنه سينتصر لقضية من تلك القضايا "سطاندار" التي تنال إعجاب وتهليلات هذا التيار إلا أنها وفي وسط الفيلم تقلب الدفة ليصبح سردها أكثر حميمية وشخوصها أكثر مصداقية وأصالة وقربا للواقع ، فالشاب الذي ننتظر منذ البداية أن يكون هو المذنب وشرير الحكاية ينقلب لكونه هو الضحية الحقيقية لكل ما جرى فيما الفتاة التي نتعاطف معها أو نكاد تظهر في الأخير بمظهر المستهترة والمراهقة التي ترفض تحمل المسؤولية والتي ترمي بها على شخص ذنبه الوحيد أنه تعاطف معها ذات يوم .

وهذا الجانب في الفيلم هو الذي صنع قوته بحيث يكسر كل أفق انتظاراتنا التي نبنيها ونحن نشاهد الربع الساعة الأولى منه .

قد يذهب البعض إلى أن نظرة مريم بن مبارك للواقع المغربي في فيلما هذا اتسمت بنوع من البرانية وكأنها وجهة نظرة آتية من الخارج، لكن يبدو لنا أنها فقط نظرة مختلفة وجديدة بل ميكروسكوبية على أشياء قد تبدو لمن يعيشونها يوميا أنها عادية.

الفيلم مكتوب بشكل جيد إذ يتصاعد فيه الصراع الدرامي بالتدريج وبدون تعسف على السرد الفيلمي أو لي لعنق الحكي، وتدع المخرجة بعض المعلومات المهمة في الحبكة الدرامية لتفصح عنها في وقتها ومع إشراف الفيلم على نهايته، إذ لا تعطينا كمشاهدين كل شيء دفعة واحدة كما يحدث كثيرا في السينما المغربية، الأمر الذي يزيد من أهمية أسلوبها في الكتابة السينمائية ويجعلها من بين المواهب السينمائية الواعدة في هذا السياق، وما نيلها لجائزة أفضل سيناريو في فقرة "نظرة ما" بالدورة الأخيرة لمهرجان كان سوى اعتراف مستحق في هذا السياق.

التمثيل بفيلم "صوفيا" جاء سلسا وغير متصنع من طرف أغلب الممثلين على رأسهم فوزي بن سعيدي الذي يجسد شخصية الأب بأقل مجهود ممكن مُعبّرا فقط بتعابير وجهه عن غضب الأب حين تلقي خبر حمل ابنته، ثم في سياقات أخرى عن أحاسيس متناقضة بين حبه لها وعدم تقبله لما يجري بعد ولادتها والاستعداد للعرس.

وتأتي سارة بيرليس في نفس المرتبة من التشخيص الجيد خصوصا أن المخرجة أسندت لها دورا محوريا في الفيلم وهو شخصية إبنة خالة صوفيا التي تساندها طيلة لحظات الفيلم إلى أن تعرف أن صوفيا كذبت عليها بخصوص المسؤول عن حملها. ويبدو أن هذه السنة هي سنة بيرليس في السينما المغربية كونها أدت دورين آخرين جيدين في كل من "صمت الفراشات" لحميد باسكيط و "بورن آوت" لنور الدين لخماري.

أما دور صوفيا فأدَّته الممثلة الجديدة الشابة مها علمي، وقد استطاعت إيصال معاناة الشابة بشكل جيد وبغير كثير من الكلام.

يمكن اعتبار فيلم "صوفيا" إضافة نوعية للسينما المغربية خصوصا وللسينما العربية على العموم، ومخرجته اسما آخر ينضاف لمجموعة من الأسماء السينمائية الشابة التي أغنت منذ فترة الفضاء السينمائي المغربي وأعطته دما جديدا وأفقا ينبئ بالجيد والمختلف، وكونها تنتمي للجيل الجديد من المخرجات والمخرجين المغاربة المقيمين بأوروبا يفتح أمامها الأبواب مُشرعة لتخطو خطوات مهمة نحو العالمية.

Comicità nel cinema è anche donna

Lucia Bruni

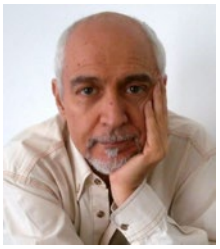
[...] "La donna, una di quelle che vengon chiamate allegre, era rinomata per la sua floridezza, che le aveva procurato il soprannome di Pallina." [...]

E Mapassant "Boule de suif", ovvero, "Pallina"; lo stesso che Gustav Flaubert ebbe a definire "l'opera di un maestro". E porge un messaggio di grande significato, non solo nei confronti dei costumi dell'epoca ma anche dei nostri. Lo raccomando a chi non lo conoscesse. Una ragazza allegra, appunto, una di quelle che se ridono non possono essere persone affidabili né donne perbene. Questo concetto, che ci riporta a più di centocinquant'anni fa, non deve stupirci poiché è pesato sulla donna fino al secondo dopoguerra. Oggi per fortuna, tutto si è ribaltato e l'allegria nella donna è segno di apertura e intelligenza; soprattutto se sa ridere di se stessa. Nell'articolo del numero precedente della rivista, citavo lo psicologo australiano David Cheng e le sue teorie sullo stato di benessere che la risata può favorire, le stesse che secondo Freud allentano le tensioni e predispongono l'animo alla migliore comunicazione. Tantissimi attori comici del cinema (e del mondo dello spettacolo in generale) avvalorano queste tesi; il lato comico di talune circostanze spezza gli attriti, smorza le ostilità, smonta i turbamenti ed è capace di generare benessere. Perché fino a diversi decenni fa, tutto ciò era prerogativa legata all'universo maschile? Pochissime attrici erano disposte a mettersi in discussione, a ridere di se stesse, a lasciare che gli spettatori le vedessero nei loro lati meno "nobili", nelle loro nudità dell'animo e le apprezzassero proprio per questo. Il lato comico dell'attrice, veniva fuori talvolta dall'estrema ingenuità della protagonista (magari simulata) portata al punto da sconfinare nella dabbenaggine oppure alla ricerca di espedienti per affermare, in modo assai inusuale, le attrattive del proprio sesso. Pensiamo a *Bringing Up Baby* ("Susanna") del 1938 diretto da Howard Hawks, con una svampita Katharine Hepburn e uno strampalato Cary Grant; oppure, sempre con Cary Grant affiancato da Irene Dunne, *My favourite wife* ("Le mie due mogli") del 1940, per la regia di Garson Kanin; oppure *True confession* ("La moglie bugiarda") del 1937, diretto da Wesley Ruggles con l'affascinante diva della *screwball comedy*, Carol Lombard; e del 1952, ancora diretto da Howard Hawks e ancora con Cary Grant, *Monkey Business* ("Il magnifico scherzo"), dove accanto alla protagonista Ginger Rogers, compare una Marylin Monroe alla sua prima importante interpretazione. E a distanza di vent'anni, *What's Up, Doc?* ("Ma papà ti manda sola?") del 1972, diretto da Peter Bogdanovich, con la spumeggiante Barbra Streisand e uno stralunato Ryan O'Neal; solo per dare qualche esempio. Questo modo di mostrare il proprio lato umoristico di attrici, accomuna molte donne (ma anche uomini) portandoci a una riflessione. A parte la vis comica, diciamo, fine a se stessa all'epoca del muto e oltre (Larry Semon, -qui Ridolini -, Stanlio e Ollio, Macario, Buster Keaton, per citarne alcuni), dietro la maschera della comicità esiste sempre un filo di rimando allo spicchio meno giulivo della vita. E la donna sembrerebbe risultare più sensibile a questo aspetto della comicità. E' la lacrima del Pierrot che scivolando nella malinconia, smorza la risata e fa pensare? Viene in mente Athina Cenci in *Speriamo che sia femmina*, del 1986, di Mario Monicelli, la quale accetta con amaro sorriso la nuova realtà. Ma è anche il Totò di *Guardie e ladri* (1951) diretto da Monicelli e Steno, che assieme ad Aldo Fabrizi, disegna una finale malinconica. Oppure Milena Vukotic, che nel faceto ruolo di Pina Fantozzi di quasi tutti i film della saga fantozziana, riassume il lato crudele della propria figura. Oppure è la statunitense Whoopi Goldberg, di *Sister Act* ("Sister Act –Una svitata in abito da suora") del 1992, diretto da Emile Ardolino, che dopo le rocambolesche scene fra farsa e commedia giunge allo struggente canto finale. O ancora, sempre la statunitense Lily Tomlin in *Nine to Five* ("Dalle 9 alle 5... orario continuato"), film del 1980 diretto da Colin Higgins, che avvalendosi di intrecci da pseudogiallo, approda a un "pallido" finale. Vorrei ricordare anche la francese Mimie Mathy, la quale, incurante e imperturbabile per il suo handicap, è nota più che per la sua comicità, per il ruolo di protagonista nella fiction televisiva *Joséphine, ange gardien* ("Joséphine, angelo custode") in onda per la TV francese alla fine degli anni Novanta e in Italia nel 2013: una serie di episodi che affrontano in modo surreale, i tanti accidenti della vita quotidiana e che Joséphin è chiamata a risolvere con i suoi poteri occulti, spesso ammantati di un certo struggente umorismo. L'Italia sembra annoverare un numero consistente di attrici che dell'*humor*, ma più che altro dell'insofferenza alla seriosità, hanno fatto il loro modus operandi nel mondo del cinema e dello spettacolo. In effetti, a ben pensare, forse rientra nel carattere della donna italiana quel modo di affrontare i problemi del quotidiano tentando di stemperare i lati più ostici e dar loro una verniciatina di ottimismo, ossia studiare percorsi meno faticosi per aggirare i punti più spigolosi della vita. Il filosofo francese Henry Bergson, nel suo libro "Il riso. Saggio sul significato del comico" (1900), mette in luce le caratteristiche dell'attore comico identificandole come la capacità di creare un nodo, vale a dire di legare insieme sentimenti o situazioni apparentemente opposti. In altre parole, l'umorismo troverebbe una sua precisa utilità nel correggere tutte quelle forme di irrigidimento contro la vita sociale, che sono troppo blande per essere evidenziate dalla morale ma che nondimeno limitano il buono del nostro vivere fra gli altri. Viene in mente il film *Chiedimi se sono felice* (2000) del trio comico Aldo, Giovanni e Giacomo, diretto da loro e da Massimo Venier. Il disarmante candore di Marina Massironi di fronte alle malefatte del fidanzato (Aldo), che muove al riso, ci porta a sodalizzare con lei, ma anche a sperare che il malandrino non venga smascherato per non far cadere il gioco di tensione e sconfinare nella delusione della ragazza. Infatti, come afferma Bergson, "il più grande nemico del riso è l'emozione". Stessa cosa accade per Angela Finocchiaro, la Silvia nei film *Benvenuti al sud* (2010) e *Benvenuti al nord* (2012), entrambi diretti da Luca Miniero, dove la comicità si regge anche sugli espedienti della donna per affrontare le varie circostanze e, tutto sommato, sul suo ostinato ottimismo, anch'esso fonte di ilarità. Negli ultimi vent'anni la comicità al femminile in Italia è andata via via prendendo campo. Tendenzialmente però le attrici comiche non fanno più "palestra" sulle tavole del palcoscenico o nel Cabaret ma sui canali TV, come il programma Zelig, in onda dal 1997. Partito proprio con lo spirito del Cabaret ha dato voce ad attrici come la stessa Finocchiaro Alessandra Faiella, Anna Maria Barbera, ovvero Sconsy, Geppy Gucciari, solo per citarne alcune. Altre, come Luciana Littizzetto o Carla Signoris, oltre a cimentarsi nel cinema e alla TV "osano" anche nel panorama editoriale, sfornando libri (non proprio capolavori) che tentano di coniugare l'humor con la vita di tutti i giorni. Altre si cimentano in monologhi tipo Marco Paolini o Riccardo Rossi. E' il caso di Paola Cortellesi, con all'attivo una bella carriera nel cinema e che in un "raffinato" e divertente monologo, gioca sulle parole traslate dal maschile al femminile. L'elenco sarebbe lungo e mi fermo qui invitando ancora a una riflessione: forse un tantino più prudente (o cosciente dei tanti limiti riferiti al genere) dei colleghi uomini, la donna sfrutta la comicità con un'atavica istintiva saggezza, non facendo uso del volgare ma donando con sagacia un lato simpatico e inusuale della propria femminilità.

Il monologo di Paola Cortellesi contro la violenza sulle donne al David di Donatello 2018

Lucia Bruni

I dimenticati #53
Charles Farrell


Virgilio Zanolla

Nel cinema americano, gli anni Venti furono la fucina di molti futuri bravi e bravissimi attori: basti pensare a Edward G. Robinson, Clark Gable, John Wayne, Gary Cooper, George Raft e Humphrey Bogart. Ma non tutti coloro che ebbero successo nei Twenties riuscirono a mantenerlo o incrementarlo nel decennio che seguì: uno dei casi più clamorosi è stato quello del personaggio che presento oggi, Charles Farrell. Nato il 9 agosto 1891 a Walpole, una piccola cittadina del Massachussetts situata una ventina di chilometri a sud-est di Boston, Charles era figlio di Estelle e di David, immigrati irlandesi appartenenti alla classe operaia, che grazie all'intelligenza e al senso degli affari erano divenuti proprietari di una taverna e di un'edicola, e più tardi avrebbero ampliato il loro àmbito commerciale anche nel mondo del teatro. Egli vide la luce proprio nella taverna dei genitori, in un appartamento occupato da vicini, che era il luogo più riscaldato dcll'edificio. Grazie all'attività impresariale del padre, fin da bambino si sentì fortissimamente attratto dalla recitazione, tanto che, nonostante altre opportunità di lavoro che gli offrivano gli affari della famiglia, pur di 'respirare' l'odore del palcoscenico si ridusse a spazzare il locale teatro, giurando però a se stesso, come poi raccontò, ogni volta che vedeva qualcuno acquistare i biglietti per uno spettacolo, "un giorno quella persona andrà a teatro per vedere me". I genitori avrebbero voluto avviarlo alla professione di dentista, e lo spinsero a iscriversi all'università di Boston: ma una volta là, anziché alla facoltà di medicina Charlie s'iscrisse a quella di economia, e quando giunse all'ultimo anno di corso abbandonò gli studi per lavorare nello spettacolo come valletto di Little Billy, un celebre nano attivo nel vaudeville; e valendosi dei suoi studi di economia, divenne responsabile amministrativo della compagnia, che seguì nella sua tournée in varie città degli States. Giunta a Los Angeles, la compagnia si sciolse e Charlie decise di fermarsi in California, per tentare l'avventura nel cinema. Alto 187 cm., snello e atletico, il viso regolare dai lineamenti fini, un' eleganza naturale nel portamento e l'aria da bravo ragazzo campione di college, Charlie aveva tutto per sedurre il pubblico femminile. Ciò nondimeno, il suo ingresso nel mondo in celluloide avvenne con discreta lentezza e una certa gradualità: grazie all'amicizia con l'attore Richard Arlen riuscì a farsi ingaggiare come comparsa, e apparve non accreditato in pellicole di una certa notorietà quali *La vampa* (The Cheat) di George Fitzmaurice, *Il gobbo di Nôtre-Dame* (The Hunchback of Notre-Dame) di Wallace Worsley, con Lon Chaney, *Rosita* (id.) di Ernst Lubitsch, con Mary Pickford, *La donna di Parigi* (A Woman of Paris. A Drama of Fate) di Chaplin, con Edna Purviance, e *I dieci comandamenti* (The Ten Commandments) di Cecil B. De Mille, dove rivestì i panni dello schiavo ebreo: tutti del 1923. Nei due anni successivi comparve in ruoli minori in film come *Il letto d'oro* (The Golden Bed; '25), ancora di De Mille, *Whings of Youth* di Emmett J. Flynn (id.), e in altre tre pellicole tra cui *Viva lo sport* (The Freshman; id.) di Fred C. Newmeyer e Sam Taylor, accanto ad Harold Lloyd e Jobyna Ralston. Nel '26 riuscì finalmente a mettersi in luce, grazie a un contratto filmato alla fine dell'anno precedente con la Fox Corporation. Dopo avere interpretato il piccolo ruolo di Timmy nel drammatico *Sandy* (id.) di Harry Beaumont e la deliziosa commedia *A Trip to Chinatown* di Robert P. Kerr, la Fox lo prestò alla Paramount Pictures per *L'aquila dei mari* (Old Ironsides) di James Cruze, che lo promosse protagonista accanto alla bella Esther Ralston, a Wallace Beery e George Bancroft (e con comparsate degli allora ignoti Boris Karloff e Gary Cooper) di un'avventurosa vicenda di lotta ai pirati ambientata nel Mediterraneo e girata con un sistema brevettato dalla stessa Paramount chiamato Magnascope. Per Charlie esso costituì un ottimo biglietto da visita, che lo rese subito popolare al grande pubblico cinematografico. A quel punto i dirigenti della Fox finalmente si svegliarono, e capito chi avevano in casa utilizzarono l'allora trentaseienne attore quale protagonista del romantico melodramma *Settimo cielo* (Seventh Heaven; '27) di Frank Borzage, affiancandogli un'attrice ventenne di Filadelfia che aveva esordito sul set soltanto l'anno prima ed era al suo settimo impegno cinematografico: Janet Gaynor. Senza potersi dir bella, Janet era bruna, aveva un corpo flessuoso, un volto dolce e un bellissimo sorriso; impersonava a meraviglia i ruoli di ragazza sensibile messa in difficoltà dalla vita. La vicenda del film, che è ambientato a Parigi, e nel quale i due giovani - lui, Chico, pulitore di fogne, e lei, Diane, una povera orfana vagabonda - vivono il loro amore e i loro sogni da una misera soffitta, aveva tutto per colpire la sensibilità degli spettatori: la bravura degli interpreti e la regia attenta e misurata di Borzage fecero il resto. *Settimo cielo* ottenne un clamoroso successo di pubblico e di critica, incassò montagne di dollari facendo della Fox la prima casa di produzione americana, e due anni dopo ottenne dalla Academy Awards ben tre premi Oscar: per la migliore regia, per la migliore attrice protagonista e per la migliore sceneggiatura non originale. Charlie trasse grandi vantaggi anche dalla conoscenza della Gaynor e di Borzage: con la prima inaugurò una fortunatissima coppia cinematografica, destinata ad essere riproposta in ben undici altri film; col secondo lavorò in altre sei pellicole, alcune delle quali si rivelarono nuovi successi. Ma con la Gaynor ci fu di più, e la scintilla scattò proprio in *Settimo cielo*: la loro relazione,

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

tenuta segretissima, si avvalse dell'"assistenza' del loro comune amico Douglas Fairbanks Jr., che prestò per i loro incontri una piccola e romantica casa di legno a sud di Los Angeles, vicino al mare. A dispetto dei molti scrupoli, però, qualcosa dové trapelare. Fatto sta che il pubblico li considerò sempre come il modello degli eterni fidanzati, e la Fox, assecondando abilmente questa credenza confermata dalle molte lettere di ammiratori che giungevano al loro indirizzo, a un certo punto fece cautamente circolare la voce che essi fossero sposati, e per alimentarla fece inviare loro "da ammiratori" dei fasci di rose alla presuntissima data del loro matrimonio. Ma le nozze non avvennero mai, anche se è vero che Charlie - rimasto molto scosso dalla morte dell'attore Fred Thomson, marito della sceneggiatrice e regista Frances Marion e suo intimo amico, avvenuta nel Natale 1928 a causa del morso d'un serpente - durante le riprese del film *La stella della fortuna* (Lucky Star, '29), diretto dal comune amico Borzage, la proposta di sposarlo gliela fece. Fu lei che non accettò, sicché interruppe la loro relazione, anche se i due restarono per tutta la vita ottimi amici. Molti anni dopo la Gaynor chiarì: - Penso che con Charlie ci si sia amati più di quanto si sia stati assieme. Lui giocava a polo, passava i fine settimana al ranch di Hearst con lui e Marion Davies, faceva il giro delle feste... Era un ragazzo aitante e muscoloso, cresciuto all'aria aperta. Tra noi c'erano troppe differenze, io non ero una ragazza da feste. Così, ho sposato un uomo d'affari di San Francisco, Lydell Peck [il primo dei suoi tre mariti], solo per scappare da Charlie. Nel '29, con l'avvento del sonoro, sia Farrell che la Gaynor superarono a pieni voti il cosiddetto 'test del microfono': ma paradossalmente, per lui i guai cominciarono proprio allora; col sonoro era infatti venuta alla ribalta una nuova generazione di attori, ruvidi e sfrontati come Gable e Cagney o, se romantici, dal fascino più definito e dalla personalità più ricca di sfumature come Gary Cooper: i melodrammi romantici interpretati da Charlie negli anni del muto erano stati rapidamente rimpiazzati dai musical e dalle commedie brillanti, godevano di gran voga i film d'avventura, e le storie d'amore che venivano proposte sugli schermi offrivano altri protagonisti e situazioni più legate alla realtà di tutti i giorni. In breve, nonostante gli altri film di successo interpretati negli ultimi anni del muto come *L'angelo della strada* (Street Angel; '28) e il già citato *La stella della fortuna*, entrambi di Borzage e con la Gaynor (nel primo, ambientato in una Napoli ricostruita in studio, lui era Gino, un pittore, e la Gaynor, la sua musa Angela, veniva inseguita dai carabinieri Guido Trento e Alberto Rabagliati; nel secondo egli interpretò con straordinaria bravura Tim, un reduce di guerra costretto su una sedia a rotelle), a partire dal '30 le pellicole alle quali prese parte - con poche eccezioni quali *La madonnina del porto* (Tess of the Storm Country; '32) di Alfred Santell, ancora con la Gaynor - non riscossero più il successo incondizionato delle prime. Sicché nel '32, dopo aver rifiutato un ruolo nel film *The Face in the Sky*, l'attore decise saggiamente di lasciare la Fox e lavorare come freelance. Intanto, il 14 febbraio del '31 si era sposato con la trentacinquenne attrice Virginia Valli, un ex stella del muto, al suo secondo matrimonio. La loro unione durò fino alla morte di lei, avvenuta per un ictus il 24 settembre 1968, ma non fu priva di momenti burrascosi. Tant'è vero che, riallacciati nel '34 i rapporti con la Fox, interpretò un ultimo film con questa casa di produzione, che fu anche l'ultimo in coppia con la Gaynor: *Primo amore* (Change of Heart) di John G. Blystone, un drammone sentimentale con James Dunn, Ginger Rogers e Shirley Temple: questo perché la Valli, scoperto una sua avventura extraconiugale, lo indusse con minacce ad abbandonare quell'ambiente di lavoro e, in pratica, Hollywood. Charlie si recò a Londra, dove interpretò vari film britannici, tra i quali *Ardente fiamma* (Moonlight Sonata; '37) di Lothar Mendes, accanto a Marie Tempest e, nella parte di se stesso, al pianista, compositore,politico e diplomatico polacco Ignacy Jan Paderewski. Nel '38 tornò negli Stati Uniti, e prese parte ad altri quattro film: l'ultimo, *The Deadly Game* di Phil Rosen ('41), fu il cinquantaquattresimo ed anche l'ultimo della sua carriera. Infatti, scoppiata la guerra, poco dopo lasciò il cinema e si arruolò in Marina: venne assegnato alla portaerei USS Hornet (CV-12) al comando di Marshall Beebel, affrontò pesanti combattimenti e si portò sempre con onore, tanto che a guerra finita fu ricevuto dal presidente Truman che volle pubblicamente elogiarlo: un bell'imbarazzo per lui, uomo singolarmente modesto e del tutto sprovvisto di ambizioni. Subito dopo, Charlie si ritirò in California, a Palm Spring; con l'amico attore Ralph Bellamy, suo socio in affari, egli aveva scoperto questa località dal clima assai favorevole, allora poco più che un villaggio, fin dal 1934, e ne aveva promosso lo sviluppo, fondando il celeberrimo Palm Springs Raquet Club. Grazie ai suoi costanti sforzi, la cittadina divenne presto un rinomato luogo di soggiorno di personalità del mondo dello spettacolo; di Palm Springs egli fu pure eletto nel '46 consigliere comunale e nel '48 sindaco, restando in carica fino al '53. Charlie tornò a recitare ma scelse la televisione: acquisendo vasta popolarità nel ruolo del vedovo Vern Albright nella serie *La mia piccola Margie* (1952-56, 126 episodi), in *The Charles Farrell Show* ('56-57), e in un episodio della serie *Navy Long* ('57). Dopodiché abbandonò per sempre lo spettacolo, ritirandosi a vita privata e riservandosi solo qualche apparizione pubblica, in genere a fianco alla sua vecchia amica Janet Gaynor: ma alla morte di lei, nell'84, rinunciò anche a quelle. Morì per infarto il 6 maggio 1990 a Palm Springs, ed è sepolto lì nel Welwood Murray Cemetery, accanto alla moglie Virginia Valli. Ad Hollywood due stelle, la prima al 7021 dell'Hollywood Boulevard e la seconda al 1617 di Vine Street, ricordano il suo contributo dato rispettivamente al cinema e alla televisione.

Charles Farrell e Bette Davis "The Big Shakedown" (1934)

Charles Farrell e Janet Gaynor "Primo amore" (1934)

Charles Farrell e Virginia Valli

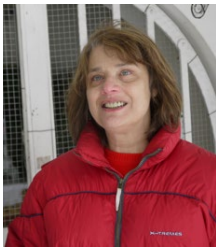
Virgilio Zanolla

diaridicineclub@gmail.com

A Monaco di Baviera ricordato Primo Levi

In occasione della Giornata della Memoria riflessioni critiche sul film La tregua di Francesco Rosi

"Die Erinnerung darf nicht enden; sie muss auch künftige Generationen zur Wachsamkeit mahnen.", ovvero "Il ricordo non deve finire; deve avvertire anche le generazioni future ad essere vigili"


Ambra Sorrentino-Becker

Con queste ed altre parole significative il 3 gennaio del 1996, a cinquant'anni dalla Liberazione del campo di concentramento di Auschwitz (27 gennaio 1945) divenuto simbolo dell'orrore nazista, l'allora presidente della Repubblica Federale Tedesca, Prof. Roman Herzog, dichiarò il 27 gennaio Giornata dedicata alla Memoria delle vittime del Nazionalsocialismo. Quest'anno per questa specifica occasione la *Literaturhaus* di Monaco di Baviera, in collaborazione con la nostra associazione Circolo *Cento Fiori*, ha dedicato la *Giornata della Memoria* a Primo Levi nel centenario della sua nascita (31 giugno 1919 - 11 aprile 1987). L'opera autobiografica *Se questo è un uomo* dell'autore torinese è una delle testimonianze più incisive e sconvolgenti sull'orrore di Auschwitz, seppure scritta con linguaggio composto e analitico-riflessivo che fa di essa un capolavoro letterario. Il nostro lavoro su Levi si è però indirizzato su un'altra sua opera: *La tregua*, anch'essa opera autobiografica, che racconta del lungo e travagliato viaggio da ex internato fino a Torino, dopo aver attraversato buona parte dell'Europa. Nonostante siano trascorsi alcuni mesi da questo speciale evento, ci sembra utile tornare su questa importante iniziativa per alcune brevi riflessioni. Intanto è utile ricordare che la serata è stata moderata dalla giornalista, scrittrice e critica letteraria Make Albarth e che gli ospiti intervenuti sono stati Marco Belpoliti (Università di Bergano), curatore dell'opera completa di Primo Levi edita da Einaudi, e Michael Krüger, scrittore e traduttore, nonchè presidente dell'Accademia Bavarese delle Belle Arti. Sono stati loro ad offrirci con letture di alcuni scritti, saggi, poesie e riflessioni, un quadro completo sulla poliedrica personalità del chimico e scrittore Primo Levi. La visione del film *La tregua* di Francesco Rosi, tratto appunto dall'omonimo romanzo di Levi, ha concluso la serata. La nostra associazione aveva già omaggiato il grande regista napoletano nel dicembre del 2015, dedicandogli una rassegna che aveva incluso anche questo suo ultimo film *La tregua*. Era per me la terza volta che lo rivedevo. La prima volta, ricordo che lo vidi insieme a tutti i miei corsisti tedeschi del corso di italiano di conversazione al festival del cinema di Monaco, proprio in occasione dell'anteprima del film. Con i miei corsisti tedeschi ci eravamo preparati all'evento leggendo entrambi i testi, sia *Se questo è un uomo* che *La tregua*. Scrivo di questo ricordo lontano ormai tanti anni fa. Il regista non fu presente, ma fece pervenire tramite un videoregistrato il suo saluto al pubblico monacense. A distanza di anni la figlia di Francesco Rosi, Carolina, da noi contattata in occasione della commemorazione alla *Literaturhaus* del Gennaio scorso, ci ha rilasciato una interessante dichiarazione: „L'incontro tra mio padre, regista di tanti film che hanno narrato problemi della società contemporanea, e lo scrittore Primo Levi, autore di opere narrative preziose, ha prodotto, a mio parere, una valenza espressiva potente.". Primo Levi aveva raccontato di come quel viaggio di ritorno dal campo di concentramento gli avesse dato l'occasione di trovarsi amaramente al centro di un mondo che raramente si ha l'occasione di conoscere. D'altro canto Francesco Rosi aveva ben chiarito che con *La tregua* lui non intendeva realizzare un film sull'Olocausto, ma in modo più diretto "raccontare il ritorno alla vita" del nostro protagonista. Carolina ci ha chiarito ulteriormente che proprio per questa ragione suo padre considerava questa opera "il film più difficile da realizzare". Prima e durante la lavorazione, Rosi fu attentissimo a seguire la trama del libro, come suo solito documentandosi in modo rigoroso al punto tale che fu lo stesso Primo Levi, in occasione di un colloquio telefonico, a dichiargli: "Lei porta un po' di luce in un momento molto buio della mia esistenza". Eppure, pur non volendo nulla togliere alle doti artistiche di un regista che ho sempre apprezzato, ci sono dei punti critici del film sui quali ho sentito l'esigenza di analizzare e approfondire. In particolare, in una scena finale del film, alla stazione di Monaco durante il ritorno del protagonista, è apparso stridente come un tedesco si inginocchi guardando Primo Levi dopo averlo riconosciuto quale ebreo reduce dal *lager*. Diversa è la descrizione di Primo Levi nel romanzo quando lui arriva a Monaco. Levi descrive l'indifferenza di quei tedeschi che non guardavano e non volevano riconoscere il dolore di quanti invece sentivano „il numero tatuato sul braccio stridere come una piaga". Il film é uscito diversi anni dopo la scomparsa di Levi, nel 1997. Cosa avrebbe detto lui nel vedere la scena finale realizzata da Rosi che contrastava con questo pensiero? Era questa la domanda che mi ribolliva dentro da tanto tempo. Così ho preso coraggio e di questo e di altro ancora ho voluto parlarne con la dottoressa Silvia Cresti, studiosa ed esperta di storia della cultura ebraica in Europa. Le ho posto così le mie perplessità sul film. Interessanti sono state le sue osservazioni: "La mia opinione è che Rosi ha fatto un film diverso rispetto all'impostazione del libro. Il libro di Levi fa delle profondissime analisi storico-socio-psicologiche dei vari caratteri nazionali, mentre, ad esempio, nel film i personaggi russi e italiani appaiono per certi aspetti caricaturali. Non solo la scena citata da lei non esiste nel libro, ma tutto l'impianto che paragona i (soldati) tedeschi alla superiore moralità dell'armata rossa è distorto rispetto al libro: nel film i russi diventano delle macchiette. Per altro anche il personaggio romano spaccone di Cesare è rappresentato come il solito italiano piagnone, scansafatiche ed addirittura ladro. Ruba un violino ad una vecchietta che voleva aiutarli. Presumo che l'animo del vero Cesare non avrebbe mai fatto una cosa così abietta; poteva anche far emergere uno *spirito da commerciante* che tende a fregare quando se ne presenta l'occasione, ma l'idea di rubare in quel modo ignobile no! Anche l'analisi del personaggio ebreo greco Mordo Nahum viene descritta in modo superficiale, come avrebbe potuto lui, ad esempio, farsi crescere ad Auschwitz la bella chioma che aveva? Certamente, il soldato

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

nazista costretto ai lavori forzati che si inginocchia di fronte ai sopravvissuti con l'uniforme da deportati, mi sembra sinceramente una scena alquanto ridicola. Sarò cinica, ma sarà forse che il film è stato cooprodotto dalla Germania e di questo Rosi ne ha voluto tenere conto?". Questo giudizio ultimo della d.ssa Cresti è forse eccessivamente ingeneroso, ma in generale dalle sue osservazioni ho avuto conferma della bontà di alcune mie perplessità. In verità personalmente preferisco interpretare quella del grande regista italiano come una pura licenza artistica, pensando che Francesco Rosi abbia voluto immaginare quella scena della stazione di Monaco come desiderio auspicato. Come una sorta di speranzosa proiezione inconscia del protagonista dopo aver vissuto tanto orrore. Francesco Rosi, come tanti altri grandi del cinema italiano di quella generazione maturata nel dopoguerra, riponeva speranze ed ottimismo per un futuro migliore. Il futuro per una società diversa che usciva dalle macerie di una tremenda e tragica guerra. Una consapevole assurdità degli effetti mostruosi di quella guerra che invece Levi non coglie nello sguardo omertoso e pieno di odio dei tedeschi che incrocia alla stazione di Monaco. Un sentimento che Primo Levi molto bene descrive drammaticamente nell'ultimo capitolo de *La tregua* intitolato *Il risveglio*: "... Errando per le vie di Monaco piene di macerie, intorno alla stazione dove ancora una volta il nostro treno giaceva incagliato, mi sembrava di aggirarmi fra torme di debitori insolventi... Mi sorpresi a cercare fra loro, fra quella folla anonima di visi sigillati, altri visi, ben definiti, molti corredati da un nome: di chi non poteva non sapere, non ricordare, non rispondere; di chi aveva comandato e di chi aveva obbedito, ucciso, umiliato, corrotto. Tentativo vano e stolto: ché non loro, ma altri, i pochi giusti avrebbero risposto in loro vece".

Ambra Sorrentino-Becker

Il Circolo Cento Fiori è un'associazione culturale che opera dal 1980 a Monaco, dal 1994 è affiliata alla FICC ed integrata da decenni nella vita politica, culturale e sociale della città in cui opera, Monaco. Le sue iniziative sono mirate a coinvolgere e sensibilizzare tanto i cittadini monacensi quanto i connazionali presenti a Monaco che ammontano a circa 28.000. L'ultima rassegna cinematografica CONTROCORRENTE è stata dedicata a Maria Montessori, Adriano Olivetti, Franco Basaglia, Don Puglisi, Antonio Gramsci e Luigi Nono, sei personaggi del mondo artistico, politico e scientifico che hanno influenzato la vita ed il pensiero del nostro paese. La prossima iniziativa culturale è intitolata Un'Altra Italia per un'Europa libera ed unita (il riferimento al Manifesto di Ventotene è ovviamente voluto). Partendo dall'integrazione nel paese che ci ha accolto, (molti di noi possiedono la doppia cittadinanza), ci siamo attivati sul versante politico culturale per motivare gli italiani di Monaco e della Baviera alla partecipazione attiva delle prossime elezioni europee del 26 maggio. Invece, per la prossima stagione autunno/inverno è già in programma una rassegna cinematografica su Antonio Pietrangeli, primo presidente e tra i fondatori della FICC, a ricordare il centenario della sua nascita.

www.cms2.centofiori.de/index.php/it/

E' edicola virtuale di **Diari di Cineclub**

Teatro

Santo Piacere di Giovanni Scifoni

Il piacere è un peccato o il peccato è un piacere?

Non c'è sesso senza amore è solo il riff di una canzone o una verità assoluta?
Come la mettiamo con il VI Comandamento?

Mario Dal Bello

Tutti dobbiamo fare i conti con la nostra carne e troppo spesso i conti non tornano.Uno spettacolo nello spettacolo da tutto esaurito, prima alla romana Sala Umberto e poi al Brancaccio. Da portare in giro per l'Italia. *Santo Piacere ovvero Dio è contento quando godo* è una performance scritta e interpretata dal vulcanico attore romano, già noto per le fiction ma soprattutto per questi spettacoli dove una comicità esilarante, un vortice di battute veicolano messaggi molto seri e contemporanei. Il titolo è volutamente provocatorio e canzonatorio su una educazione sessuale passata piuttosto restrittiva e su una sessualità attuale senza freni, separata dall'amore. Scifoni attinge dalle esperienze personali, dai media, dalla vita reale di gente che conosce, dalle letture, per raccontare – fingendo di improvvisare– storielle divertenti ma non troppo sull'amore e i rapporti sentimentali, ma anche su una cultura, anche cattolica, o della repressione o dell'anarchia molto in uso fra passato e presente. Il filo dell'ironia è sottile, lo scherzo mai banale ed alla fine lo spettacolo di oltre un'ora mostra il suo vero volto: la bellezza dell'amore per sempre, svelando anche il legame profondo tra i suoi genitori. Commovente pure, divertente, riflessivo, senza schemi rigidi, Scifoni vede nella sessualità un bene, un dono divino da cogliere, da non strapazzare o demonizzare ma da godere nella libertà. Quale è la libertà che piace a Scifoni e che sotto le righe aleggia nello spiritello caustico e irriverente dell'attore-autore? E' quella del buonsenso umano e cristiano. Perché a Scifoni, credente quale è, non basta scimmiottare i perbenisti o gli individualisti, ma ridendo e scherzando senza troppe pause se non quelle giuste magari dopo una battura scioccante, dice quello che tanta gente dovrebbe voler sentirsi dire: il sesso è regalo, il piacere pure, perché l'ha fatto Dio. E se uno lo vive dentro una storia d'amore che dura per sempre- come i suoi genitori – allora la felicità è raggiunta, ed anche la libertà. E Dio è contento. Che si vuole di più?

Mario Dal Bello

I fratelli Sisters, di Jacques Audiard

Un western "filosofico", in cui le passioni si scontrano con problemi di identità, conferma un autore che ama creare personaggi resilienti

Giovanni Ottone

I fratelli Sisters (The Sisters Brothers), ottavo lungometraggio del sessantaseienne Jacques Audiard, è il primo film del regista francese parlato in lingua inglese. Dopo aver ottenuto il Premio per la miglior regia alla 75. Mostra d'Arte Cinematografica la Biennale di Venezia, dello scorso settembre, è stato presentato in anteprima ad inizio aprile al Festival Rendez Vous - Nuovo Cinema Francese, svoltosi nelle principali città italiane, ed è programmato nelle sale cinematografiche a partire dal 2 maggio.

Jacques Audiard, figlio del regista e sceneggiatore Michel Audiard, dopo aver abbandonato gli studi universitari in Lettere entra nel mondo del cinema dove acquisisce grande esperienza, prima, durante gli anni '70, come editor di Roman Polanski e di Patrice Chéreau e poi, durante gli anni '80, come abile sceneggiatore di oltre una decina di film, realizzati da diversi registi, quali Claude Miller, Jean-Jacques Andrien, Jérôme Boivin e Michel Blanc. Fin dal suo esordio alla regia, Jacques Audiard si è dimostrato autore di un cinema vigoroso, elegiaco, viscerale, assolutamente non contemplativo e sostanzialmente naturalistico, nel senso migliore del termine. Al centro della sua poetica vi sono antieroi, oppressi dalla piega negativa delle loro esistenze e rappresentati con particolare attenzione sia al loro aspetto fisico, sia a quello psicologico e alla loro condizione materiale. Sono uomini e donne coinvolti in circostanze "eccezionali" e protagonisti di un itinerario di cambiamento e di crescita, realizzato con costi umani sempre rilevanti. Sono personaggi stereotipati, ma magnificamente illustrati in termini antropologici: balordi, socialmente marginali o segnati dalla violenza, spesso vittime di handicap fisici o di traumi psicoemotivi, che, poco a poco, si rivelano ambiguamente romantici o epici, perdenti, ma ostinati e mai rassegnati, finché un incontro inconsueto offre loro la possibilità di rimettersi in piedi. Audiard ripone massimo impegno nella scrittura e tratteggia con grande cura i propri protagonisti i quali sono il vero motore delle trame dei film. Mostra pienamente i loro travagli fisici ed emotivi e quanto siano dominati da impulsi e passioni. Nel suo cinema si intrecciano la brutalità dell'azione e la tenerezza dei sentimenti, la sofferenza rispetto a un contesto ostile o minaccioso, che stimola a mostrare capacità di resilienza e di sopravvivenza, e lo sviluppo inaspettato e tortuoso di un legame affettivo e di amore che diventano salvifici. Audiard non si preoccupa degli aspetti politicamente corretti, evita largamente la deriva didascalica e punta chiaramente a coinvolgere lo spettatore, giungendo spesso a stimolare reazioni forti, al limite del ricatto emotivo. Si è dimostrato capace di affrontare, esaltare, trasformare e intrecciare molti generi cinematografici, dal thriller al polar, al dramma esistenziale e al melodramma, reinterpretandone i canoni classici senza sterili sperimentalismi. La messa in scena dei suoi film, anche nel caso di quelli meno convincenti, è affascinante per il lavoro sulle tempistiche e per il corposo ed essenziale virtuosismo dei movimenti della macchina da presa. È molto lontana dagli archetipi del cinema di Hollywood ed evita il narcisismo compiaciuto.

L'affascinante e originale noir di esordio di Jacques Audiard, *Regarde les hommes tomber* (1994), propone l'incontro - scontro tra quattro personaggi, attraverso un originale incrocio di avvenimenti che si dipanano con una narrazione frammentaria ed ellittica, ma con una meccanica e un ritmo progressivamente incalzanti: Marx (Jean - Louis Trintignant), un vecchio imbroglione pieno di debiti, affiancato da Johnny (Mathieu Kassovitz), un giovane ozioso a lui molto devoto, di fronte a Simon (Jean Yanne), un rappresentante di commercio cinquantenne che si trasforma in un giustiziere sui generis per individuare il killer che ha assassinato Mickey (Yvon Back), un poliziotto che era il suo unico amico. *Un héros très discret* (1996), Premio per la miglior sceneggiatura al Festival di Cannes, fonde rievocazione storica, tracce documentaristiche e d'archivio e dramma esistenziale, raccontando un momento storico collettivo, a Parigi, nell'inverno del 1944, quando molti cercavano di redimersi dopo quattro anni di collaborazione con i nazisti. Narra la vicenda di Albert Dehousse (Mathieu Kassovitz), un trentenne senza qualità che, alla vigilia della Liberazione, diventa un artista della menzogna e del trasformismo e si costruisce attraverso omissioni e allusioni, un' identità di eroe della Resistenza che gli procura ammirazione, amicizie, potere e persino l'amore. L'avvincente ed emozionante dramma dell'anima e thriller criminale *Sur mes lèvres* (2001) narra, con magnifica tensione e dirompente fisicità, la storia di uno strano rapporto umano, dalla solidarietà alla complicità, fino al legame sentimentale, tra due trentenni diversissimi: Paul (Vincent Cassel), un piccolo delinquente, in libertà vigilata dopo due anni di carcere, e Carla (Emmanuelle Devos), un'efficientissima segretaria tuttofare di uno studio immobiliare, perspicace e intelligente, ma frustrata, vittima di pregiudizi e soprusi, a causa della sua sordità, e peraltro capace di leggere sulle labbra le conversazioni degli altri. *De battre mon coeur s'est arrêté* (2005), remake di *Fingers (Rapsodia per un killer)* (1978), dell'americano James Toback, è un noir psicologico, sporco, brutale e "romantico", popolato da personaggi scettici e immorali, che si muovono nei luoghi delle notti parigine dove si incontrano glamour e malaffare, sesso, violenza e vendetta. Descrive, con grande efficacia e qualche caduta prosaica, il febbrile percorso di Tom (Romain Duris), un ventottenne, intrappolato nel ruolo di esecutore degli ordini di suo padre Robert (Niels Arestrup), un palazzinaro senza scrupoli che lo utilizza per terrorizzare e sloggiare inquilini e occupanti dalle case su cui vuole speculare, ma che, ossessionato dal passato, persegue il sogno impossibile di diventare un pianista professionista, seguendo le orme della madre scomparsa e riprendendo gli studi abbandonati durante l'adolescenza. *Un prophète* (2009), Gran Premio della Giuria al Festival di Cannes, è senza dubbio il miglior film di Jacques Audiard. È un dramma carcerario che diventa un polar e che reinterpreta le regole del genere con forza muscolare e cupa materialità, ma anche un ritratto antropologico variegato, crudo e tragico, venato di lirismo. Racconta il percorso di formazione criminale e di cambiamento di Malik (Tahar Rahim), un giovane teppistello francese di origine nordafricana che entra in prigione a 19 anni per scontare una pena detentiva di sei anni. Resosi rapidamente conto delle dure regole del carcere e del rischi che corre, essendo disorientato, ma intelligente e perspicace, individua rapidamente la gang dei detenuti corsi che domina la vita carceraria, anche grazie alla collaborazione di alcuni secondini corrotti, guidata da Luciani (Niels Arestrup), un anziano leader assoluto ed autorevole, suadente e spietato. Dopo un cruento rito di iniziazione, avendo assolto il truce incarico commissionato dal padrino, Malik percorre le tappe di un progressivo miglioramento di condizione. Costantemente in bilico tra rischio di insuccesso

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

e conseguimento di piccoli vantaggi, affronta terribili prove con la pervicace volontà di liberarsi dalla condizione servile e di salvarsi a modo suo. È un film duro e affascinante, con una trama mai scontata e una messa in scena magistrale, per il lavoro sulle tempistiche e la mobilità dei piani di ripresa e delle inquadrature, tra tensione dosatissima, accelerazioni brutali e ambizioni ascetiche, che consente allo spettatore un'immersione estrema, più che coinvolgente. Audiard descrive la sinistra realtà carceraria senza alcuna ostentazione, né volontà dimostrativa: fa emergere le atrocità criminali, gestisce benissimo le scene d'azione e di violenza, ma mostra anche le opportunità "educative" colte da Malik. *De rouilles et d'os* (2012) è invece un feuilleton melodrammatico ben poco convincente, più paradigmatico che poetico. Ambientato ad Antibes sulla Costa Azzurra racconta la controversa relazione tra due trentenni. Alain (Matthias Schoenaerts), segnato da più di un fallimento umano, lavora come buttafuori in una discoteca e come vigilante nello stesso supermarket e poi accetta di entrare in un giro di combattimenti clandestini di una sorta di kick boxing molto selvaggio e senza regole. Stéphanie (Marion Cotillard), già addestratrice di grandi orche nell'aqua park locale, è ridotta su una sedia a rotelle dopo che, in seguito ad uno spettacolare incidente ha subito l'amputazione degli arti inferiori all'altezza delle ginocchia. Audiard enfatizza eccessivamente alcuni valori "forti": il vitalismo dettato dall'istinto che spinge a superare le disgrazie, la solidarietà tra discriminati e antisociali, il culto del corpo, benché ferito o mutilato, e il sesso senza coinvolgimento emotivo. Evita la deriva patetica e pietistica dei buoni sentimenti, si perde tra motivi prosaici e subplot artificiosi che rompono la coerenza narrativa e strumentalizza alcune fra le situazioni rappresentate, con soluzioni ad effetto e un ambiguo happy end che puntano a suscitare facili emozioni nello spettatore. *Dheepan* (2015), Palme d'Or, quale miglior film, al Festival di Cannes, è una parabola esistenziale dove si intrecciano compulsivamente melodramma, ambiguo itinerario di redenzione e gangster movie. Racconta la storia di un uomo e una donna trentenni di etnia Tamil che non si conoscono, si fingono coniugi e accettano di fuggire insieme dallo Sri Lanka, poco prima della sconfitta definitiva della guerriglia separatista della loro minoranza ad opera dell'esercito singalese, nel 2009. Dheepan (Jesuthasan Antonythasan) e Yalini (Kalieaswari Srinivasan) a cui si è aggiunta Illayaal (Claudine Vinasithamby), un'orfana di 9 anni che presentano come loro figlia, giungono in Francia e si installano a a Le Pre-Saint-Gervais, un "blocco" di palazzoni popolari degradati in una squallida banlieu a nord est di Parigi. L'uomo lavora come portinaio e addetto alle pulizie in un grande caseggiato. Ben presto scoprono che il quartiere è dominato dalla violenza delle gang dei trafficanti di droga, con continue provocazioni e scontri a fuoco, senza che la polizia abbia la possibilità e la forza per sradicarla. Audiard intreccia convincenti toni realistici e un sentimentalismo non privo di una certa retorica, ma fortunatamente scevro di accenti romantici stereotipati. La rappresentazione della "famiglia" protagonista è marcata dall'efficace continua evidenziazione del disagio e della paura che originano dal terribile segreto del trio, dall'ossessiva memoria dell'orribile tragedia e della sconfitta umana ed etnica che hanno subito e dalla coscienza che non vi sono alternative se non una forzata integrazione in un Paese di cui non comprendono cultura e convenzioni. Anche il contesto ambientale e sociale degradato e le dinamiche delle bande criminali che si combattono ferocemente per il controllo del territorio sono raccontati con credibilità. Purtroppo l'epilogo del film configura uno scarto repentino che rappresenta certamente la strenua difesa, da parte di Dheepan, di una prospettiva esistenziale diversa, ma, al tempo stesso si sostanzia in una roboante e forsennata resa dei conti salvifica degna di un western o di un film degli anni '70 sul tema della giustizia privata e dell'eroismo virile.

I fratelli Sisters (The Sisters Brothers), scritto dallo stesso Audiard, con la collaborazione di Thomad Bidegain propone un adattamento dell'omonimo romanzo del canadese Patrick deWitt, pubblicato nel 2011. È un western che si sviluppa come racconto "filosofico" e itinerario di formazione, ovvero un'opera anomala, antiromantica e malinconica, che reinventa il genere. O meglio che lo usa come pretesto, rispettandone molti canoni e alcuni clichés, per confezionare un puzzle psicologico in cui le passioni umane si scontrano con problemi di identità e di posizione nel mondo. Un contesto visto sotto un'angolazione che ha molti punti in contatto con la realtà moderna. Racconta una storia itinerante che si sviluppa dall'Oregon alla California, da San Francisco fino a Tucson, proponendo tutte le location classiche dei western: i saloon bordelli; la vibrante Frisco intorno al 1850, nuova Babilonia con le sue tentazioni, attrazioni e i lussi inconsueti per i pistoleros, i delinquenti e i cercatori attirati dalla febbre dell'oro; le praterie; i fiumi da setacciare; i pellerossa, ecc. Charlie Sisters (Joaquin Phoenix) e suo fratello maggiore Eli Sisters (John C. Reilly), non sono più ventenni. Sono due hitmen, assassini a pagamento che hanno le mani sporche del sangue di criminali, ma anche di innocenti. Non hanno scrupoli a uccidere e, nel corso degli anni, hanno acquistato esperienza e una certa nomea. Vivono in simbiosi e si proteggono a vicenda, fidandosi l'uno dell'altro, quantunque siano diversi. Charlie è alcolizzato, scostante, spericolato, amorale e spietato e accetta fatalisticamente la propria condizione di "uomo nato per uccidere", senza porsi problemi di futuro. Eli, al contrario, pur essendo anch'egli micidiale ed efficiente, è più riflessivo e timido, manifesta una sensibilità meno rozza e sogna una vita normale. Da anni sono al servizio del Commodore (Rutger Hauer, appena intravisto) un potente e temibile boss della frontiera che ora li incarica di catturare Hermann Kermit Warm (Riz Ahmed), un chimico che conosce un secreto, di farlo parlare e di ucciderlo. I due fratelli cavalcano verso ovest essendo in contatto con John Morris (Jake Gyllenhaal), un altro hitman con competenze di detective che li precede con il compito di individuare, pedinare e trattenere Hermann in attesa del loro arrivo. In effetti il taciturno e acculturato Morris riesce a catturare la preda, ma si lascia convincere dal racconto di quell'uomo bizzarro che ha scoperto una formula prodigiosa per produrre un liquido che, versato nell'acqua dei ruscelli, fa comparire immediatamente l'oro depositato, consentendo la facile raccolta di un'enorme quantità di pepite. Herman non aspira egoisticamente a diventare ricco, ma intende usare il denaro ricavato dall'oro per costruire un falansterio, ispirandosi a idee di socialismo utopistico, nella versione propugnata da un personaggio storico, il francese Charles Fourier, effettivamente approdato a Dallas nel 1832. Quindi i due si associano e fuggono. I fratelli Sisters li inseguono, ma nel frattempo sono cambiati, soprattutto Charlie, il quale, senza ammetterlo, ha fatto un passo indietro rispetto alla propria indole. A quel punto l'incontro tra i quattro uomini apre una prospettiva inaspettata. La storia procede con lo svelamento di vari segreti, tra colpi di scena, ribaltamenti, sparatorie, inseguimenti ossessivi e un progressivo rovesciamento narrativo, fino a un epilogo inconsueto. Jacques Audiard, alla sua prima esperienza con il western, peraltro girato in Spagna (alla maniera di Sergio Leone), confeziona un film ben impaginato e divertente. *I fratelli Sisters* (*The Sisters Brothers)* conferma in buona parte la linea poetica di Jacques Audiard. È un'opera che inizia come un classico revenge film e si converte in adventure tale, solido, apparentemente faceto e spiritoso, ma con un'accattivante vena sentimentale. Privato degli aspetti più epici, coniuga i temi classici del western con altri che vengono dal miglior cinema, americano e non, degli anni '70 e '80: le regole del potere nelle terre di frontiera, la fama di hitman da difendere, l'avidità, la sopraffazione, la lotta spietata per la sopravvivenza, la misoginia, la giustizia privata, ma anche il fascino della natura e il gusto e il senso dell'avventura, la solidarietà virile, la riflessione su sé stessi e sui vincoli familiari, l'utopia e l'aspirazione a un porto sicuro dopo le tempeste della vita. Costituisce un'operazione abbastanza ardita, anche se il regista mostra alcuni limiti: troppi elementi prosaici e picareschi, un certo autocompiacimento e segni di un'ottica moraleggiante che si accentuano in un epilogo più consolatorio che genuinamente crepuscolare. La regia lavora come sempre, nei film di Audiard, sulle tempistiche, tra tensione ben dosata, venature liriche e accelerazioni brutali, con la scelta di rappresentare la violenza più estrema spesso fuori campo, attraverso le voci e i rumori. E si caratterizza attraverso la consueta mobilità della macchina da presa, con inquadrature sempre precise e dinamiche e virtuose composizioni di piani e di angolazioni. È coadiuvata dall'ottima fotografia di Benoît Deble, dal sempre notevole lavoro di costume designer di Milena Canonero, dal montaggio molto ben risolto di Juliette Welfling e dalla seducente colonna sonora di Alexandre Desplat.

Giovanni Ottone

Resoconto sull'assemblea nazionale CGS (Cagliari, 6-7- aprile 2019)

SpettAttori a Cagliari, tra pioggia e fenicotteri

L'Assemblea Nazionale dei Cinecircoli Giovanili Socioculturali

Nadia Ciambrignoni

Un weekend piovoso ed intenso, quello del 6 e 7 aprile scorsi, con tanti esponenti "continentali" dei C.G.S. (Cinecircoli Giovanili Socioculturali) volati a Cagliari da Lombardia, Liguria, Veneto, Emilia Romagna, Lazio, Marche, Puglia, Campania, e anche dalla Sicilia per condividere il momento dell'Assemblea Nazionale Ordinaria e, quest'anno, anche Straordinaria. Importanti gli adempimenti statutari, tra cui i necessari adeguamenti al Codice del Terzo Settore (D.Lgs. 3 luglio 2017, n.117) e alla Circolare Ministeriale del 27.12.2018, che rendono i C.G.S. esplicitamente APS (Associazione di Promozione Sociale). Poi relazioni e bilanci dei Coordinamenti territoriali in cartella e, a viva voce, i resoconti del Presidente Cristiano Tanas e del tesoriere Emilio Santoro, la storia associativa recente snodata nel percorso dell'ultimo anno, con la fatica e la convinta perseveranza di tutti: rassegne cinematografiche, laboratori di Cinema e Teatro, spettacoli, campi di formazione al Festival di Giffoni e alla Mostra del Cinema di Venezia, produzione di cortometraggi, progetti ministeriali, editoria, convegni, incontri con registi, corali e spettacoli musicali, iniziative con le scuole e per le città, siti web. Per essere sempre "sul pezzo", anche l'avvocato Emanuele Tanas ha aggiornato l'assemblea sul GDPR in materia di protezione dei dati personali; l'identità "civilistica" cala fino in fondo il percorso associativo nel contesto legislativo italiano ed internazionale, in continua evoluzione sulla questione "dati". Dietro l'angolo, nelle vicinanze, talvolta luogo delle sedi C.G.S., un oratorio, una scuola, una sala cinema o teatro dei salesiani... Il sigillo dell'inizio, celebrato nel 50° dello scorso anno, continua a rivelarsi vitale e con lui la spinta a comunicare, sempre, da protagonisti, anche contro ogni speranza ragionevole. In questa direzione sono andati gli interventi degli ospiti, a partire da quello di Mons. Giulio Madeddu, direttore dell'Ufficio Comunicazioni Sociali dell'Arcidiocesi di Cagliari e di "Radio Kalaritana", realista nella fotografia dell'esistente quanto profetico nell'affermazione della necessaria "resilienza" cristiana e salesiana in campo comunicativo. E questa capacità di ridefinizione hanno trasmesso le realizzazioni presentate all'Assemblea nel corso del pomeriggio di sabato 6 aprile. Il giovane filmaker cagliaritano Andrea Mura ha introdotto la visione della puntata pilota della sua serie web *Sardinia green trip*, la narrazione dell'esperienza di un giovane regista che decide di girare un progetto video in Sardegna seguendo personaggi, aziende e realtà impegnate nella ricerca di un modo di vivere e di consumare rispettoso della natura, usando mezzi a loro volta "sostenibili", che gli fanno imparare alla fine nuove pratiche rispettose dell'ambiente. Molto coinvolgente anche la visione del corto conseguente ad un laboratorio di scrittura filmica collettiva con un gruppo di mutuo aiuto...Una convincente interpretazione del titolo scelto per l'Assemblea, *"SpettAttori"*. Anche il sottotitolo *"Non stare a guardare, entra in scena!"* si è concretizzato subito nella presentazione di *"Senza figli - Storie di paternità controcorrente"*, da parte di don Enrico Cassanelli (Delegato per le Comunicazioni sociali dell'Ispettoria Salesiana Italia Centrale) co-autore, con Fabrizio Marini del corto-docu fiction di 20' su tre figure di "padri" degli ultimi, sulla scia di Don Bosco: don Ricca, Marco Naso e don Faoro. Storie oggi coraggiose e molto controcorrente, di chi si mette a servizio, sulla strada, accanto a quelli che disturbano una nuova, egoistica "sicurezza" fatta di respingimenti e chiusure. A sera, dopo un caparbio giro cagliaritano sotto l'acqua battente, il palcoscenico si è concretamente animato, nel salone-Teatro dell'oratorio salesiano San Paolo, con lo spettacolo curato dai CGS della regione Sardegna: *Il Mosaico, Mario Serafin* con il piccolissimo coro "Pikku Peikko" e il "Piccolo Coro Non Siamo Angeli", *CGS Phoenix, CGS Black Soul Gospel Choir, CGS La Giostra*. Abolita la "quarta parete" grazie alla forza comunicativa e alla professionalità messa in scena, indipendentemente dalle età anagrafiche degli "Attori", subito gli "Spettatori" sono diventati quegli *SpettAttori* del "brand" scelto per questa Assemblea Nazionale CGS 2019, fatta di incontri, riflessioni, formazione, grande ospitalità, definizione di altre distanze da attraversare, seguendo i voli dei fenicotteri e degli aerei che hanno riportato i Circoli al proprio lavoro quotidiano nel complesso mondo della Comunicazione.

Spettacolo dei CGS della Sardegna (foto di Andrea Rocca)

Gruppo partecipanti assemblea nazionale CGS (foto di Andrea Rocca)

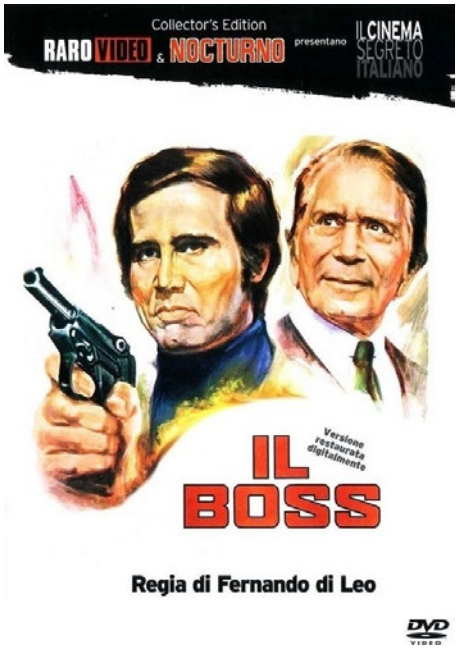
Nadia Ciambrignoni
(Vice Presidente CGS)

Cinecircoli Giovanili Socioculturali Associazione di promozione sociale promossa dal Centro Nazionale Opere Salesiane e dal Centro Italiano Opere Femminili Salesiane
www.cgsweb.it
Edicola virtuale di ***Diari di Cineclub***

Nonostante il noir. Riflessioni su Fernando Di Leo

Andrea Fabriziani

Il cinema degli artigiani è, perlopiù, differente da quello degli artisti. È come se esistesse una distinzione seppur labile fra quegli autori che il cinema lo fanno con la pancia e chi invece lo fa con la testa, chi con la mano e chi con l'occhio. Un pomeriggio, mentre accompagnavo Deborah Farina, regista del documentario ormai cult *Down By Di Leo*, abbiamo iniziato a chiacchierare di Di Leo. La domanda fu: "*Quanto vai al cinema?*". "*Piuttosto spesso*", risposi, ma sul cinema di serie b, per capirci, quello degli artigiani, non quello degli artisti, non ero ferrato. Fernando Di Leo sì, lui lo conoscevo già. Negli ultimi anni una fortunata intervista che Barbara Bouchet ha condotto con Quentin Tarantino durante il periodo festivaliero di Venezia, lo ha riportato in auge. Il popolare regista americano ha parlato proprio di Di Leo e del suo cinema, di quanto lo abbia ispirato e di come *Milano Calibro 9* sia il miglior film noir italiano. Ai cinefili tali affermazioni non saranno passate inosservate. Lo stesso regista pugliese, prima di lasciarci, dichiarò di essere sinceramente lusingato dall'ammirazione di Tarantino nei suoi confronti, ma aggiunse anche che la rivalutazione critica del suo cinema è qualcosa che non lo toccava poi molto. Lui sapeva quanto valeva il suo lavoro, o almeno così disse. Di certo non si è mai sentito un artista, uno di quelli ispirati dall'onirico o da dimensioni altre. Umile e pragmatico, si dimostrò lucidamente, anche dopo anni e anni di carriera, un vero mestierante. Un artigiano del cinema, appunto. È anche vero che se Tarantino parla di *Milano Calibro 9* con parole così appassionate, allora il film dev'essere davvero qualcosa di valido oltre la sfera del cinema di serie b o di genere. Ed è proprio così. Il suo percorso è lungo e parte da lontano, dai paesini della provincia di Foggia dove conosce e frequenta Renzo Arbore, tra il circolo Daunia con il grammofono che mandava musica da ballare e i pomeriggi a sedurre ragazze. Nonostante l'avversione per l'ambiente scolastico, passa per gli studi di giurisprudenza e quelli di cinema al CSC di Roma. Lì inizia come sceneggiatore e, contemporaneamente all'apprendimento degli strumenti della scrittura (tra cui la poesia), inizia anche a sviluppare il suo occhio registico, la sua particolare visione da *storyteller*, per così dire. Nei primi '60 scrive non accreditato anche per Sergio Leone, per poi passare ai western con Vincenzo Dell'Aquila, ma è alla fine del decennio, con i film *Brucia ragazzo, brucia* e *Amarsi male* che Di Leo inizia davvero a porsi al centro dell'attenzione. I due film sono figli del tempo, della rivoluzione quasi, ed esplorano la sessualità nei rapporti borghesi fra uomo e donna in un modo tale che all'epoca dell'uscita fece scandalo. Un approccio alla cinematografia concreto, diretto, quasi carnale, in cui sullo schermo la rappresentazione dei temi trattati è vivida, vibrante e soprattutto realistica come non mai. Da lì in poi si apre il Post-Sessantotto, il periodo delle rivoluzioni e le loro conseguenze. Nei primi anni del decennio, Di Leo si cimenta nella celebre Trilogia del Milieu, ispirata alla letteratura di Giorgio Scerbanenco, costituita da *Milano Calibro 9*, *La mala ordina* e *Il boss*, tutti girati nel giro di un paio d'anni. Nonostante i racconti noir dello scrittore di origine ucraina come *Stazione centrale ammazzare subito*, il soggetto e la sceneggiatura del primo film sono originali, frutto dell'invenzione di Di Leo che non fa un vero e proprio adattamento delle opere di Scerbanenco. Si tratta di pellicole molto fortunate per l'autore e per il cinema italiano nella sua totalità: a livello di pubblico e apprezzamento, il cinema di genere prospera così lungo fino alla fine del decennio, fra poliziesco, cinema erotico, il giallo, l'horror e la commedia nel suo periodo del tramonto della Commedia all'italiana. Al tempo stesso, per i produttori, il cinema di genere di Di Leo è un'occasione da non mancare, fatto di film dal budget contenuto, spesso coprodotti con l'estero e quindi distribuiti sia in Italia, dove ovviamente avevano ampio mercato, sia all'estero. Questa forte internazionalità del suo cinema attira anche celebrità straniere disposte con entusiasmo a girare film in Italia che parlassero di mafia, di sparatorie e di crimine. E forse proprio da questa sua forte internazionalità deriva la capacità di raccontare storie così particolari, radicate al territorio e al milieu italiano, eppure al tempo stesso così universali. Nonostante il noir, nonostante Scerbanenco e la fama, tutti amano ricordare Fernando Di Leo come un uomo umile e gentile: quando fondò la sua casa di produzione, la Daunia, diede lavoro a molte persone ma arrivato il fallimento dell'impresa, il dolore di togliere lavoro a quelle stesse persone lo distrusse. Un uomo umile e pragmatico. Un artigiano del cinema, appunto.



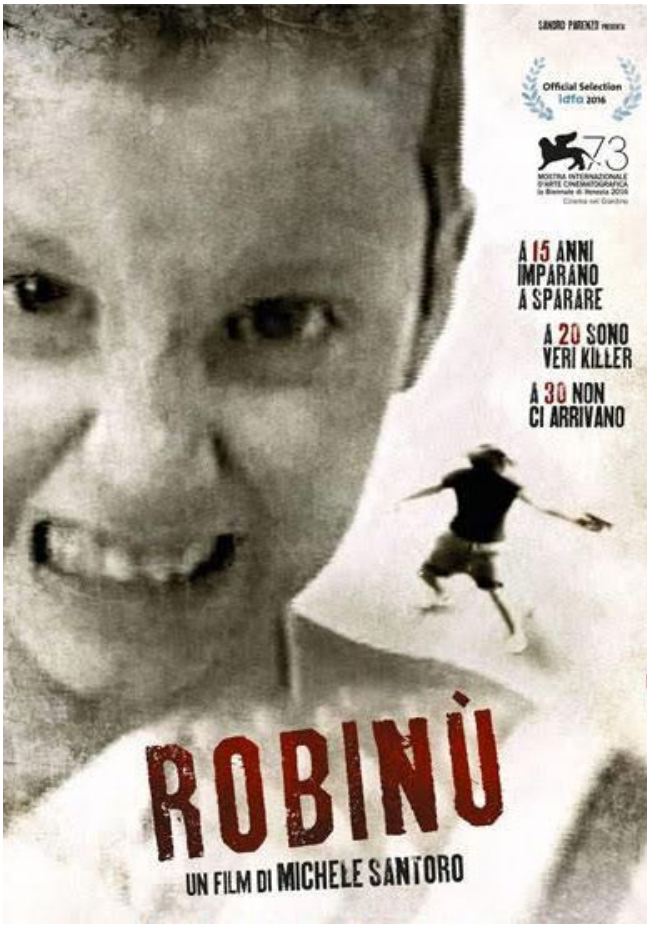
Andrea Fabriziani

Robinù

Lamberto Lambertini

Caro Michele Santoro, nel tempo, ho realizzato due film lungometraggi *Vrindàvan Film Studios*, con Enzo De Caro (a Calcutta) e *Fuoco su di Me*, con Omar Sharif (negli anni di Gioacchino Murat, a Napoli e a Procida). Tutti e due furono un modo, la ricerca di un modo, per testimoniare e raccontare il mio amore per Napoli. Una Napoli di Storia, di Letteratura, di Teatro, di Favola, di Sogno, un popolo dalle radici multiformi, soprattutto orientali. Adesso ci provo per la terza volta, nella speranza di riuscirci.

E' in preparazione un film ispirato al principe di Sansevero, ambientato nei nostri giorni. Questa volta non vuole essere l'utopia del "cinema", e nemmeno l'utopia della "rivoluzione". Sarà l'utopia della "salvezza". Dunque, come vedi, non sono un critico, in verità nemmeno un cinefilo, uno studioso di arte cinematografica. Tuttavia, quando vedo Napoli che "si rappresenta" troppo, come dice il caro amico e professore Aldo Masullo, invece di "presentarsi", anch'io alzo le mani. "Ma non è la città che si rappresenta – continua Masullo - sono i suoi cittadini a rappresentarla, caricandola di una serie di maschere, potremmo dire, che sono teatro. Ma la città, quella autentica, non è teatro, è umanità sofferta. E queste strade, questi vicoli, queste scale sono il documento di questa sofferenza." Dopo i film di Vittorio De Sica, rarissimi sono stati casi di divertimento, amore e verità sul palcoscenico naturale di Napoli. Qualità che invece ho trovato, a sorpresa, nella visione del tuo *Robinù*. Non vado molto al cinema, né frequento la nostra televisione, ma non è la mia un'assenza snobistica, è solo colpa dei lunghi viaggi della mente, degli oscuri labirinti del fare (ultima, una monumentale Divina Commedia cinematografica, che mi ha travolto, con fatica e ardore, per dieci anni di intenso cammino). A sorpresa dico, perché adesso, è un sentito dovere, o una patetica furbizia, parlare della miseria, del crimine, del dramma della sopravvivenza, dell'obbrobrio delle politiche, della disperazione dei vecchi e dei bambini, del dolore delle mamme. Tutto giusto. Ma con quali risultati, quando invece d'esser cronaca, si tratta di arte? Ma se ho voglia di scriverti, non è certo per dolermi degli errori altrui, ma per congratularmi del tuo successo, della tua perfetta riuscita. Ero appena tornato a casa da una tappa del mio tour che porta il "mio Dante" nelle scuole d'Italia, quando, sullo schermo ho visto te che, con ritmo di raffinato duellante, due passi indietro e tre attacchi in avanti, altalenavi desuete parole in lingua, con aggressivi epiteti dialettali. Sono rimasto in piedi, ad ascoltarti con la valigia in mano. Subito mi accorgo che non stavi facendo giornalismo, ma che stavi presentando una tua opera. Mi tornava alla mente di averne sentito e letto, un paio d'anni prima (ormai mi capita più di leggere, nell'unico giornale che leggo, che di vedere, i film che escono). Ed ecco infatti il titolo e le prime, folgoranti, immagini. Nei minuti della pubblicità mi sono tolto il cappotto, lavato le mani e rimesso comodo. Così sono rimasto, immobile, al buio, a pensare e ripensare. Mi turbava, attraendomi, ogni volto, ogni moto, ogni parola, ogni immagine. Ho sempre sofferto le



"Robinù" (2016) di Michele Santoro

cosiddette regole, fin dagli inizi dei miei lavori in RAI, con l'indimenticato Enrico Zummo, e Pinotto Fava e Gianni My, ed anche altri un poco più dimenticati. Obbligavo l'operatore, il fonico, il montatore, per non parlare dei produttori, a sperimentare interviste senza domande, spudoratamente tacendo al fianco della cinepresa, fino a che il malcapitato, imbarazzato, ma anche divertito, se non addirittura scosso da irrefrenabile "fou rire", non si decidesse a partire da sé, da chissà dove, che poi si rivelava un punto profondo, ignoto anche a lui stesso, ricco di coraggiosa, impudica verità. Questa stessa modalità tecnica è la Spina Dorsale del tuo magnifico racconto. L'Anima sta in quel nonsoché, che quando non è rabbia è amore. Lo stile, il linguaggio, la cadenza ne formano il Cuore. Il Sangue che scorre, irrorando i più lontani vasi del cervello, ne è la Verità. Tutte queste cose, apparentemente così semplici, che come ben sai sono le più difficili, sono nel tuo film in somma copia. Sono convinto che oggi la commozione sgorghi solo dalla verità, unica fonte primaria. Non per forza fonte di pianto. Assolutamente no, anche se io, alla fine, ho pianto. Solo alla fine, trattenuto dal ritmo della visione e dalla nota continua della compassione. Dagli occhi che mi guardavano di ogni personaggio, anche il più marginale. Ho pianto alla fine, perché quei fuochi d'artificio dedicati ai carcerati, così sinceri e insieme così paradossali, mi hanno scosso. Il pianto anche quando sembra per gli altri, si scatena dentro di noi, smuovendo il rimosso di antichi dolori, desideri, persone, figure, momenti. Cose dimenticate e invece ben nascoste nel buio della mente. Come posso star calmi e dominarmi, quando la musica, e che accompagnamento, duramente accarezza le distese dei tetti e delle cupole, frugando in dettaglio, angoli e scorci notturni? Quando si allarga nelle strade luminose, trafficate e vuote della nostra città? Quando si addentra con timido passo e lucido sguardo nell'invivibile povertà delle stanze? Quando, dalla più elegante delle inquadrature, ti fissano due occhi intelligenti, pesti di sfida angosciata e spavalda, infantile e guerresca, di paura e di rassegnazione, di ansia e di coraggio? Pesti di sangue versato, di destini segnati, di vite senza più riscatto, senza più speranza? Occhi pesti di inaudita bellezza, come quelli del protagonista, che ci fanno sperare per un attimo che siano di un bravissimo attore e non di un ragazzo perduto in carne e ossa? Con i titoli di coda il messaggio politico, per quanto necessario e sentito, svanisce, sommerso dai temi, più universali, dei grandi romanzi classici dell'ottocento: delitto e castigo, luce e tenebre, genitori e figli, scuola e degrado, l'allegria, il dolore, la vita, la morte, il sogno... basta, chiudo questa mia lettera, diretta e personale, anche se la nostra amicizia, oltre che spirituale, si riduce ai saluti incrociati in vecchi, radiofonici, corridoi. Se fossi il critico che non sono, ti darei (poi che oggi si usa dare il voto) 10 con lode e abbraccio accademico, oltre a una forte stretta di mano di felice, stupefatta sorpresa, per aver trattato, contro ogni comune andare, un tema così sacro e dolente.

Lamberto Lambertini

Pittore, scrittore, regista. Napoli, Parigi, Roma, Napoli. Originali radiofonici intorno a Casanova, Sade, Proust e Diabolik. Dodici anni di teatro, autore e regista, con Peppe e Concetta Barra. Cinema a Calcutta, Napoli e Procida. Voce e regia di una lettura cinematografica dell'intera Divina Commedia

Firenze FilmCorti Festival

30 aprile. Stop iscrizione opere in concorso per la VI edizione edizione del Festival dei Corti - Le Murate PAC, Piazza delle Murate | Firenze, 30 maggio - 2 Giugno orario 10.00-23.00

Anche quest'anno si svolgerà l'ormai tradizionale e sempre più atteso appuntamento con i film corti a Firenze. Infatti il Firenze FilmCorti Festival, presieduto da Marino Demata con la V.presidenza di Angelo Tantaro e organizzato da Rive Gauche di Firenze, è giunto ormai alla sesta edizione, forte dei grandi successi delle edizioni precedenti e si aprirà il 30 maggio mattina, per proseguire fino alla domenica del 2 giugno notte, con le premiazioni dei migliori film. Le sezioni di scena dal 30 maggio al 2 giugno sono quella generale dei Film Corti in concorso e le Opere Prime. Si sono iscritti al concorso circa 700 film provenienti da tutto il mondo, dagli Stati europei, all'America Latina, all'India, all'Australia. Senza dimenticare la Cina, già vincitrice della quarta edizione del Festival, il Giappone ed altre importanti presenze asiatiche. Segnaliamo anche la partecipazione di importanti case di distribuzione, che hanno scelto il Festival di Firenze per portare alla ribalta le opere migliori. Ricordiamo che la scadenza per la presentazione delle opere è fissata per il 30 aprile.

Durante il Festival saranno proiettati circa 100 film, tra quelli a concorso e quelli fuori concorso.

Non mancheranno ospiti di grande prestigio in una serie di incontri introdotti dalla Direttrice Artistica Cristina Puccinelli:

– Il Direttore dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, prof. Claudio Rocca, discuterà con Valentina Gensini, Direttrice Artistica de Le Murate, di Arti Visuali e Cinema

– La presidente dell'Assemblea legislativa Emilia-Romagna, Simonetta Saliera presenterà il film realizzato dal Consiglio Regionale "Cantiere 2 agosto". Parteciperanno, tra gli altri, il regista Matteo Belli e la storica Cinzia Venturoli , oltre ad un rappresentante dell'Associazione parenti delle vittime. Parteciperanno inoltre il Presidente del Consiglio Regionale della Toscana Eugenio Giani, il Comune di Firenze e la Toscana Film Commission.

– L'attore David Riondino sarà protagonista del monologo "Corti di carta. Digressione su sonetti strambotti e affini."

– Panel CNA cinema e audiovisivo Toscana e CNA agroalimentare. Dialogo tra settori per la valorizzazione del territorio

– Voci-Volto (Incontro col regista Matteo Belli sulla voce dell'attore)

– Il pubblico incontra il regista Paolo Sassanelli

– Proiezione straordinaria del lungometraggio di Paolo Sassanelli "Due piccoli italiani".

– Incontro col Festival di Edimburgo, gemellato col Firenze FilmCorti Festival

– Incontro col regista Mimmo Calopresti, Presidente della Giuria del Festival composta da Elisabetta Pandimiglio, regista; Silvia Pezzoli, prof.ssa UniFirenze; Federico Micali, regista;

6° Firenze FilmCorti Festival 30 maggio-2 giugno , Le Murate PAC, Piazza delle Murate, Firenze, orario 10.00-23.00
www.firenzefilmcortifestival.com è presente sulle principali piattavorme social

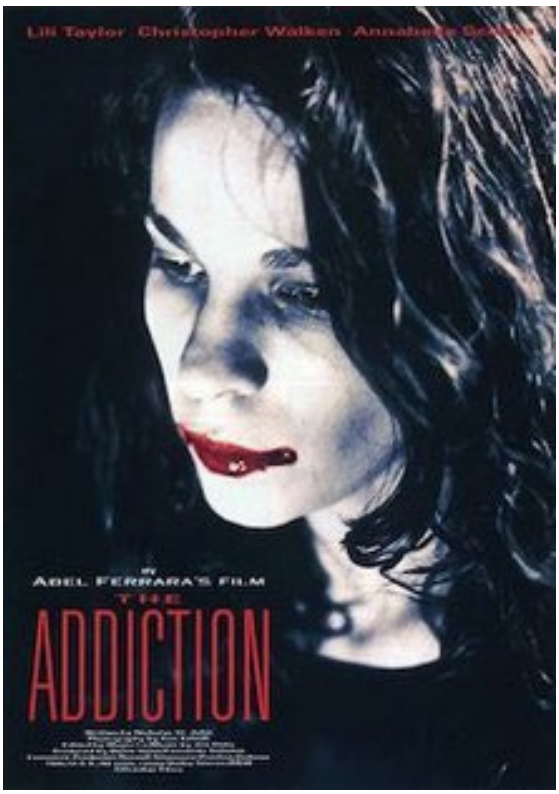
E' sostenuto da **Diari di Cineclub** | Media Partner perché è uin fesival d'eccellenza

DdC

Qualche goccia del tuo sangue: alcune riflessioni sui vampiri nella fiction

Nicola Santagostino

Il vampiro è uno degli archetipi che affonda le sue radici nella storia dell'umanità: un cacciatore di forze vitali, un essere che in qualche modo rompe le regole del creato andando oltre la morte, ultimo confine dell'umanità, e per questo costretto a pagare dazio sottraendo il tempo di cui abusa ad altre vite. Una creatura perfettamente in linea con un mondo differente e meno legato alla razionalità, dove è ovvio che il più grosso taboo da rompere, cioè quello del cerchio della vita, richiede una punizione drammatica. La forza vitale, sia essa sotto forma di sangue, respiro o anche solo semplice energia spirituale, diviene quindi il nutrimento di un essere che non segue più le regole del mondo dei vivi, che non è in grado di metabolizzare dal normale nutrimento ciò che a lui serve per sostenersi e deve quindi attingere ad esso in una forma già raffinata (non è un caso se Ulisse userà proprio il sangue per attrarre gli spettri dell'Ade nell'Odissea), obbligando quindi il grande ribelle a dover togliere vite, continuando quindi in una forma spietata di contrappasso a cercare di rompere il contesto sociale in cui vive. Una punizione perfettamente in linea con un mondo dove sì vi era fermento culturale, ma l'ordine richiedeva staticità (pensiamo alla Repubblica di Platone, un regno utopico secondo il suo autore ma di cui Aldous Huxley farà una sua rilettura nel Nuovo Mondo mostrandolo con gli occhi e la sensibilità di una nuova epoca). Passano gli anni (scusate i salti temporali così repentini, ma la storia del vampirismo antico parte dalla mitologia della Lilith ebraica e in alcune zone del mondo ancora prima) e assistiamo alla nascita di Lord Ruthven di John William Polidori, nato la stessa notte di tempesta della Creatura di Frankestein ed entrambi figli di un nuovo sentore nell'aria, il famoso vento dell'Est di cui Percy Bissey Shelley scriverà. Sta arrivando un nuovo mondo e la nobiltà agli occhi del popolo è sì conturbante, ma è pure oscura e perversa, un passato che deve essere spazzato via, e quindi affinché essa si artigli al suo status è necessario pagare dazio, ma quale? Il sangue. Si comincia a notare un certo filo rosso, non credete? Passano gli anni e dalla carta si passa al cinema, dove il vampiro diviene un mostro vero e proprio, ma la sua aura di terrore si affievolisce, merito forse dei lumi della ragione e dell'ottimismo nei confronti di un mondo che potrebbe essere il migliore di quelli possibili, quindi abbiamo da una parte il Dracula che sfiora la macchietta e dall'altro il conte Orlock, una figura che nasce sì per evitare una violazione di diritti ma che diverrà a sua volta un archetipo: il Nosferatu, il vampiro mostruoso. Ormai la rivoluzione è in atto e non vi è spazio per i rimasugli di un passato di superstizioni e tradizioni. Il Positivismo ha spazzato via il mondo statico e grottesco della tradizione, o almeno così sembra, poiché il vampiro con tutta la sua carica di orrore tornerà negli anni dell'eroina, nel benessere degli anni '80 e '90 e ci sbatterà davanti agli occhi il dazio che come società abbiam pagato senza rendercene conto. Non importa il nome che prenderà, ormai non è più il signore del creato, il demone antico da cui ci si doveva proteggere o il nobile seducente che chiedeva il suo tributo, esattamente come noi deve fare i conti con una forza ancora maggiore rispetto a quella della morte, cioè quella dello Spirito del Tempo. Prodotti come The Addiction di Abel Ferrara o il Diciottesimo Vampiro di Claudio Vergnani (edito da Acheron Books) portano avanti questa linea di pensiero: in essi ormai possiamo solo parlare di "succhiasangue" privi della nobiltà del passato, mostri veri e proprio divorati da una fame che non lascia spazio ad altro. Anche la stessa Anne Rice nella sua saga che si aprirà con "Intervista col vampiro" ci mostrerà da una parte una grande dignità e una elegante raffinatezza in queste figure, ma nel contempo ci mostrerà davvero il lato oscuro di un essere che vive la sua condizione come una maledizione aberrante che lo rende distante dagli altri e che lo imprigiona in un mondo interiore statico da cui cerca di fuggire nascondendosi in società di suoi simili, veri e propri ghetti di individui superiori agli uomini e allo stesso tempo inferiori ad essi. Concludiamo quindi questo breve (e limitato) excursus toccando uno dei capolavori del mondo del gioco di ruolo: Vampiri la Masquerade. Questo gioco, edito alla casa editrice White Wolf nel 1991 e giunto ormai alla sua quinta edizione, localizzata in Italia dalla Need Games, può vantarsi di essere riuscito a riunire tutti gli archetipi vampirici sotto un'unica bandiera, infatti sarà possibile impersonare esseri come i seducenti Toreador, amanti dell'arte e del vizio, i mostruosi Nosferatu, maledetti da un aspetto disumano e grottesco, gli economicamente possenti Ventrue, i ribelli Brujah e altri ancora, costretti, nell'ultima edizione, a convivere sotto lo stesso tetto di una grande organizzazione gestita da membri più anziani: la Camarilla. Il gioco però non si limita solo alla politica di un mondo alieno ai mortali, detti comunemente vacche, ma pone davanti al giocatore l'orrore personale di doversi confrontare costantemente con la Bestia, un lato dell'animo del vampiro ferocemente ferale che scalpita per uscire e trattenuto solo dalla gabbia dell'Umanità. Ma un essere che deve nutrirsi di esseri umani non può fare altro che vedere questa gabbia lentamente consumarsi, perdendo un pezzo alla volta se stesso davanti alla crudeltà di un mondo dove sei preda o predatore, sia nella politica vampirica che rispetto agli umani.

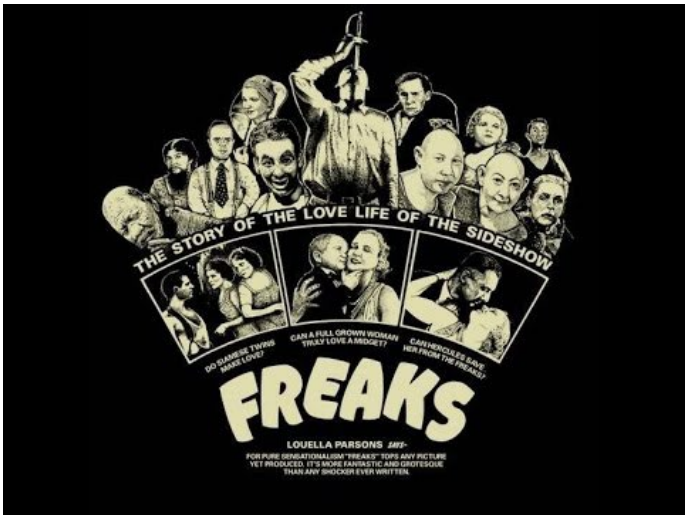


Nicola Santagostino

Freaks: il folle circo di Tod Browning

Ignazio Gori

Ci sono dei film che sono dei piccoli miracoli e sicuramente *Freaks* di Tod Browning, uscito nel 1932, rientra tra questi. Si tratta, come è stato impropriamente e più volte ribattezzato, di un film maledetto, in quanto ha dovuto fronteggiare dei feroci oppositori sin dall'inizio. I giudizi andavano dal profondamente sgradevole, all'immorale, all'offensivo. Sin dal titolo infatti – in inglese *freak* ha l'accezione di mostriciattolo, di deforme, di sempliciotto, ma anche di reietto della società, di indegno, di qualcuno costretto a vivere da circense solo per il sollievo e lo scherno di chi è o si ritiene "normale". In realtà il film di Browning – genio assoluto, appassionato di horror e autore nel 1931 del primo film hollywoodiano sui vampiri, *Dracula*, con Bela Lugosi – non ha nulla di grottesco, anzi, semmai si tratta di un'opera limpida, trasparente, sul vero amore e sulla fratellanza, con il quale si vuol dire – ed è stato forse questo l'aspetto più "scandaloso" percepito all'uscita della pellicola – che la "mostruosità", *the freakness*, non è necessariamente nel mostrare in pubblico un corpo sgraziato e giocare con esso, ma si nasconde nei comportamenti quotidiani degli uomini, nel tradimento, nel raggiro, nella mancanza di rispetto e di umanità. Per raccontare meglio il passaggio dal mostruoso al mutante (vedasi Lon Chaney, ammirato dal regista) Browning aveva bisogno di una parabola cristiana, la parabola del "diverso", il quale, conscio della sua "passività", della sua "posizione subordinata" rispetto al resto del mondo, vorrebbe, solo munito di puri sentimenti, farsi "uguale", non attraverso la ribellione – come nel cinico e spietato *Anche i nani hanno cominciato da piccoli* di Werner Herzog (1970) – ma facendo valere i propri diritti, fino alla violenza necessaria, fino a un finale da perfetta legge del contrappasso dantesco e dunque con un'inversione dei ruoli: i castigatori saranno castigati e con eterno sberleffo. Il regista, nativo di Lousiville – patria della rinomata università Kentucky University e della blasonata squadra di basket per tanti anni condotta dal razzista Adolph Rupp – aveva la sfrenata passione del circo e da adolescente scappò di casa per unirsi a baracconi itineranti, spettacoli di vaudeville e a *minstrel shows* come comico, ballerino e attore. E dunque quale miglior occasione di girare un film ambientato in un circo? Di raccontare, con un taglio assolutamente innovativo, una famiglia allargata di veri *freaks* da coordinare con precisa maestria? La sceneggiatura è tratta da un libro di Clarence Robbins, *Spurs*, e ci volle tutto il coraggio e la determinazione di Browning nonché l'appoggio del produttore Irving Thalberg della MGM per portarlo a compimento. La storia, ambientata in un circo francese, parla di due nani di origine tedesca, Hans (Harry Earles) e la sua compagna Frida (Daisy Earles), fratello e sorella nella vita reale, che attraversano una crisi sentimentale. Harry infatti si invaghisce della bella e diabolica trapezista Venus (Leila Hyams), la quale, speculando sull'amore del nano, tenero e ingenuo, si mette d'accordo con il suo vero amante, il forzuto Hercules (Henry Victor) per spennare il piccoletto e poi ucciderlo. Per la disperazione di Frida, Hans si lascerà ingannare e sposerà la donna ingannatrice, la quale lo avvelena sperando di sottrargli tutto il denaro e fuggire con il forzuto. Ma gli amici del circo, i colleghi di scherni e di disgrazie, il negro-moncone (il leggendario guyanese Prince Randian), le sorelle siamesi, la donna barbuta, l'ermafrodito e gli altri omuncoli privi di mani o piedi, intuiscono il malaffare e non solo salveranno Hans, benedicendo il vero amore che lo unisce a Frida, ma, in un finale sconvolgente e spericolato, trasformeranno Hercules in un cadavere mutilato e Venus, chissà per quale castigo divino, in un mostro metà donna metà gallinaccia – una sorta di arpia moderna – essa stessa attrazione futura, come un eterno supplizio di Tantalo, del circo. Quello che probabilmente sconvolse il pubblico alla prima proiezione del film non fu probabilmente solo il fatto che i *freaks* fossero interpretati da veri *freaks* ma come fosse stata palesata in maniera spietata e cruda la morale della storia. Gli spettatori di San Diego, California, dove si svolse la *premier*, inorridirono difronte a certe scene e fuggirono dalla sala, altri addirittura svennero. Browning e Thalberg furono costretti a tagliare alcune scene, come la celeberrima castrazione di Hercules nel finale – castrazione/vendetta per la sua distorta virilità – finendo per avere, ed è questa la versione che circola da sempre anche in dvd, un'opera di appena 62 minuti. Un vero peccato, non solo per i cinefili, ma per uno studio antropologico più approfondito. *Freaks* infatti non è solo un capolavoro cinematografico, ma è un esperimento "trans-umano" mai più ripetuto, uno sbalorditivo "ponte emozionale", uno *stargate* tra le due intimità principali di un uomo: la compassione di sentirsi uguali e la compassione di sentirsi unici. Stranamente, forse per lo scandalo che circolava intorno alla pellicola, il film tagliato incassò molto più del previsto in molte città degli Stati Uniti, contrariamente alla critica che non esitò a stroncarlo come una immorale baracconata. Il film sconvolse anche oltreoceano, e precisamente in Inghilterra, tanto che fu vietato per trent'anni, dove il pubblico puritano invece che sul valore della pellicola preferiva soffermarsi su alcuni frivoli e pruriginosi quesiti che esso poneva in forma provocatoria. Il figlio della donna barbuta, avrà la barba anche da neonato? Come fanno sesso due donne siamesi se si sposano con due



segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

uomini diversi? Verso quale sesso propende un ermafrodito? Per non dire di come avesse fatto il circense uomo-moncone e già citato Prince Randian a sposare una donna conosciuta solo come Princess Sarah, una specie di strega hindù, che gli diede quattro figli, a Paterson, New Jersey, cittadina che ha ispirato *Paterson*, poetico film tributo di Jim Jarmusch, il quale però ha dimenticato di menzionare tra gli illustri cittadini (Allen Ginsberg, Lou Costello ...) il misterioso Prince. Insomma, quella di *Freaks* sembrava essere una vera e propria maledizione, e c'è voluto il Festival di Cannes del 1962 e cinque anni dopo quello di Venezia per rivalutare appieno e meritatamente, anche da parte della critica, questo autentico gioiello ineguagliato, tanto da attirare il visibilio di Alberto Lattuada e di Federico Fellini. Ma il circo di Browning non è il circo del nostro Federico, non è la posticcia rappresentazione, crassa e carnevalesca, di una massa popolare; quella di

Browning è diversamente la rappresentazione sincera, senza filtri, e dunque tenera, crudele, spietata, malinconica, ambigua ... della vita nel suo intero complesso sentimentale. I mostriciattoli di Browning non sono maschere di sentimenti, non sono i clowns che Fellini tanto amava; il nano Hans dice infatti, tra lo scherno generale del circo, che lo irride per la sua illusione amorosa: "Gli altri ridono, credendo che non possa avere sentimenti come un uomo normale, ma io provo gli stessi sentimenti degli altri." Un mostro questo non lo dice, un clown non dice queste parole, preferendo prendersi gioco di se stesso, perché è quella la sua dimensione. Browning dunque ha saputo dare – ed è questa la forza miracolosa di *Freaks*, attuale dopo 96 anni! – a personaggi del sommerso, marginali e folkloristici, come pappagalli sul trespolo o scimmiette ammaestrate, una vera dignità umana. L'apice del film è rappresentato da una battuta pronunciata dalla madrina del circo, Madame Tetrallini (Rose Dione) che ha in cura alcune buffe creaturine, la quale rimprovera i suoi "bambini" pubblicamente dicendogli che non devono nascondersi e vergognarsi dello scherno e dello sprezzo delle persone "normali", perché "Dio non dimentica nessuna delle sue creature". Altro che film maledetto, *Freaks* è un miracolo moderno, sudato, sofferto, profondamente umano, ispirato ai salmi biblici.

Ignazio Gori

Sguardi dal Nord

Border – creature di confine

Giorgia Bruni

Ali Abbasi – regista svedese di origini iraniane – ha adattato per il grande schermo la storia, travolgente e disturbante al contempo, che lo scrittore John Ajvide Lindqvist – nativo di Stoccolma e definito lo "Stephen King scandinavo"- racconta nel romanzo omonimo *Border*. Nel film il surreale si mescola mirabilmente al reale laddove la dimensione – quasi filosofica - di un confine fisico e metafisico, diviene l'esoscheletro su cui si struttura mano a mano, la narrazione. La vegetazione maestosa e fredda dei boschi nord europei si trasforma nella perfetta ambientazione per una sorta di favola gotica sulla diversità dai risvolti inquietanti. Tina, eroina diametralmente opposta al precetto greco del *kalos kai agatos*, è affetta da una deformità concentrata soprattutto sui connotati facciali che le conferiscono un'aura bestiale e primitiva. L'aspetto esteriore, d'altronde, si contrappone fortemente alla sua personalità ed entra in collisione altresì con il dono sopranaturale di cui è dotata: il suo fiuto infallibile per il male o, meglio, per l'odore del male. Peculiarità accolta senza segni di stupore nell'apparente normalità da cui è circondata. La straordinaria abilità è stata da lei sfruttata in un vero e proprio lavoro: Tina, infatti, è la super addetta ai controlli della frontiera. Seppure i cani del ragazzo che vive sulle sue spalle, e in generale tutti gli animali in cui incappa, le abbaino senza pietà o la fuggano impauriti, la donna ama immergersi nella natura dove sembra percepire almeno un briciolo d'appartenenza. Docile e assuefatta al cosiddetto "mondo degli umani", Tina non ha ancora scoperto davvero se stessa ma neppure pare desiderosa di intraprendere quello che – a giudicare dai fattori contingenti esterni – si configura a tutti gli effetti come un doloroso percorso interiore. L'incontro con l'ambiguo Vore, segnerà un punto di non ritorno. Il raggiungimento della piena cognizione del suo essere "altro" - appunto creatura "di confine"- e del drammatico passato subito dalla sua specie, combacerà per Tina con la rivelazione di uno dei più orridi lati

cui può spingere la malvagità, umana e non. Ciò che colpisce maggiormente di *Border* è il respiro teso dall'inizio alla fine, è la creazione di un'armonia spettrale, grottesca eppure impeccabile dove i tasselli della storia danzano e si esibiscono sullo schermo – deformandosi per attirare l'attenzione dello spettatore su uno o due particolari – per poi tornare al loro posto. Abbasi si muove agilmente nello spazio valorizzandolo e mistificandolo al tempo stesso per usarlo come mezzo di connessione tra lo schermo e la psiche degli spettatori: le inquadrature claustrofobiche in cui la macchina da presa sembra letteralmente posarsi sui corpi ferini di Tina e Vore, non offuscano l'incanto dello specchio d'acqua dove i due si appartano giocando proprio sul contrasto estremo, disturbante tra la bellezza incontaminata del bosco atavico – quasi fiabesco – e la coppia fisicamente mostruosa che ne gode. Opere di questo calibro incrementano le speranze di un futuro più luminoso e meno incerto per la settima arte.

Giorgia Bruni

Due film a confronto

Giulia Zoppi

Trovandomi a scrivere del film Domani é un altro giorno, diretto da Simone Spada e interpretato da Marco Giallini e Valerio Mastandrea, versione nostrana del film Truman, un vero amico è per sempre (uscito nel 2015 per la regia di Cesc Gay), ho ravvisato una somiglianza tale da ritenere giusto proporre di ripubblicare lo scritto che avevo elaborato in occasione dell'uscita del film ispano-argentino. L'operazione non é priva di malizia. È quasi inutile aggiungere che produrre film fotocopia non giovi al nostro cinema, almeno quanto sia poco proficua un'operazione come questa italiana, destinata ad essere ricordata solo come "remake di..."; ed é un peccato, soprattutto per la bravura di Giallini e Mastandrea. I due infatti, hanno dato prova di essere credibili, profondi e malinconici, al punto da poter essere riconosciuti come una delle migliori coppie che il nostro cinema possa vantare

Giulia Zoppi

Truman, un vero amico è per sempre

Regia di Cesc Gay. Con Ricardo Darín, Javier Cámara, Dolores Fonzi, Eduard Fernández, Alex Brendemühl. Titolo originale *Truman*. Commedia, durata 108 min. - Spagna, Argentina 2015

Come accade di frequente e spesso non è una scelta felice, anche per questa pellicola ispano argentina che ha fatto incetta di premi Goya e girato con favore molti festival internazionali, l'uscita italiana aggiunge al titolo originale *Truman* un sottotitolo banale, quasi puerile ed è un peccato, perché la storia non lo merita (e c'è da chiedersi il perché di questa sciocca abitudine, che insieme al doppiaggio, altera il messaggio del film penalizzandolo sistematicamente). Cesc Gay qui alla sua prima opera, grazie soprattutto ad un cast eccezionale, riesce a confezionare un film quasi perfetto per delicatezza e profonda sensibilità, traendo dalla quotidianità di una coppia di amici, più di una lezione di vita, sorprendentemente. I temi affrontati sono molteplici e si riassumono in una trama lineare che vede lo spagnolo Tomas (un efficace e misurato Javier Càmara) lasciare di buon mattino la sua famiglia canadese, per raggiungere l'amico di una vita Julian a Madrid dove si è gravemente ammalato, allo scopo di congedarsi dal loro lungo legame nel miglior modo possibile. Julian è un attore argentino oramai stabilitosi in Spagna dove si è sposato, ha divorziato e ha cresciuto un figlio di 20 anni Nico che ora studia ad Amsterdam. Vive in un disordinato appartamento del centro storico e condivide la sua esistenza con un bellissimo esemplare di boxer, Truman, che seppur affaticato dall'età, mantiene intatte le sue doti espressive e la sua dolcissima carica emotiva (per quanto siano poche le scene in cui compare, Truman è perfettamente calato nella parte e affatto secondario è il suo contributo alla storia), a cui è legato da un sentimento stretto e sincero, tanto da considerarlo come un secondo figlio. Il fatto è che Julian ha deciso, dopo vari cicli di chemioterapia che non hanno fermato un tumore ai polmoni oramai estesosi al fegato, di non continuare le cure, anche se questo, probabilmente, accelererà la sua scomparsa. Per Tomas è quindi giunto il momento di affrontare l'amico dopo tanti anni di assenza e le ragioni sono diverse: rivederlo, dargli il conforto di cui ha bisogno e tentare di convincerlo a rinunciare alla sua decisione rispetto alle terapie. I due amici non potrebbero essere più diversi, timido e quasi impacciato Tomas (perfetto deuteragonista che

lascia al suo comprimario la scena, agevolandone la purezza della performance, come in un gioco di rimandi e specchi perfettamente congegnato), istrionico affascinante e sfrontato Julian (come sembra poter essere lo stesso Ricardo Darín, interamente calato nel ruolo, intenso, sottile e magnifico interprete come in ogni suo film, tanto da chiedersi cosa ne sarebbe della pellicola senza di lui), alle prese con la scelta più difficile tra tutte, morire, anticipare la propria morte, con la piena consapevolezza del gesto, lasciando questo mondo per un altro (non è più ateo come una volta) e con esso i suoi legami più profondi, sua cugina Paula, Nico, la ex moglie, l'amico del cuore Tomas e naturalmente Truman, il compagno fedele, il secondo figlio a quattro zampe che deve trovare un'altra casa dove riprendere la sua routine canina, circondato da amore e rispetto. L'incontro tra Julian e Tomas è commovente e delinea subito la netta demarcazione dei due caratteri e la tragicità del momento. L'attore sfodera un tono sarcastico al cospetto dell'amico che non vede da tempo, lo incalza, sforna battute a raffica incapace di trattenere i moti tumultuosi del suo umore ballerino, Tomas dal canto suo è sopraffatto dalla tenerezza, vinto dall'imbarazzo. Da subito si capisce che Julian cerca complicità e vicinanza da Tomas, per quanto non sia affatto disposto a recedere di un millimetro rispetto alle sue decisioni. Julian è l'amico più coraggioso che abbia, sostiene Tomas, mentre Tomas è il compagno generoso, colui che ha sempre dato senza mai chiedere niente in cambio e quest'alchimia è una delle ragioni della loro lunga ed inossidabile amicizia. La vita di ognuno di noi è costellata di incontri più o meno fugaci e fortunati ma sono poche le persone che vogliamo vicino nel momento del bisogno. Questa riflessione è il frutto di tante notti insonni per Julian, tra una boccata di marjuana e un bicchiere di whisky, e per ogni atto coraggioso che riuscirà a compiere, c'è la rinuncia a qualcosa per contrapposizione, insieme alla consapevolezza che in ogni rapporto umano ognuno dà quello che può e che non tutti sono in grado di rispondere al dolore e alla paura con la stessa forza e la medesima lucidità con la quale lui stesso sta organizzando la sua drammatica dipartita. La malattia, percorso quasi obbligato nell'esistenza umana, ha un solo risvolto positivo, aiuta a perfezionare la propria individuale lista di priorità e rimette ogni casella al proprio posto. Così accade per il valore dei nostri rapporti affettivi che si delineano magicamente davanti ai nostri occhi nella loro cruda verità, mostrandosi per quello che realmente sono, a volte sinceri altre volte meno. La poca energia di Julian lo costringe a selezionare le relazioni e nel contempo lo facilita a liberare pensiero e parola come un perfetto parresiasta (colui che dice tutto ciò che pensa), alle prese con l'evitabile e l'inevitabile ipocrisia che permea il nostro vissuto. Assistiamo così a diverse scene in cui Julian non si trattiene e dice ciò che non avrebbe mai detto in altre circostanze, mentre Tomas tace imbarazzato, pur comprendendo che un morituro ha sempre ragione, niente lo deve e lo può trattenere dall'esprimersi con la franchezza di cui sente

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente
il bisogno. Per quanto la storia si dipani tra scenari domestici e poco eclatanti (salvo le scene dal palcoscenico dove Julian recita in una piece teatrale o gli esterni ad Amsterdam dove egli raggiunge Nico insieme all'amico, per festeggiare il suo compleanno-regalandoci una delle tante scene commoventi e delicate di cui la pellicola è costellata-), ciò che risulta impagabile in *Truman* è la verità con cui agiscono i rapporti umani, sempre credibili, sempre sinceri e naturali. Eppure di naturale nella decisione di morire anzitempo non c'è niente, anzi, c'è un lungo lavorìo interno estenuante e faticoso; tuttavia se c'è qualcosa di veramente riuscito in quest'opera prima non sono tanto le elucubrazioni filosofiche di Julian sulla morte, ma la rete con la quale essa lega a sé tutti quanti: in primis lui stesso nel drammatico ruolo di condannato, Truman ignaro del suo futuro, Tomas testimone scomodo di un congedo definitivo, Nico nella lacerante consapevolezza di perdere il padre, Paula nella difficile elaborazione di un lutto che rifiuta. E' importante sapersi congedare, dare alle persone amate qualcosa di sé che possano conservare per sempre. Julian sente il bisogno di terminare la sua vita con garbo e gentilezza, al punto di essere capace anche di scusarsi con un amico per aver fatto sesso con la moglie, finendo per commuoversi quando l'uomo gli presenta la sua attuale compagna felicemente incinta, a dimostrare che non sempre i nostri errori hanno ricadute negative. La morte palesa inesorabilmente la nostra limitatezza, per questo è importante evitare le folle e ricongiungersi con i pochi testimoni sinceri e premurosi della qualità della nostra vita: ognuno di loro ha potuto apprezzare e godere della nostra compagnia, amandoci per quelli che siamo, con i nostri limiti e le nostre paure, pregi e difetti. Il film è disseminato di piccole prove di forza che Julian impone a se stesso e agli altri, è un modo per farsi coraggio e accettare il dolore della perdita e l'ingiustizia della malattia. Si ride e spesso si piange in *Truman* ed è questo a renderlo un bel film, per la totale mancanza di artificio, per la bellezza dei rapporti di cui è intessuto, per la verità del suo linguaggio meravigliosamente espresso da un gruppo di attori sempre in parte, bravissimi. A proposito, alla fine Truman partirà alla volta del Canada insieme a Tomas, per decisione dello stesso Julian che a sorpresa, lo accompagna all'aeroporto, terminati i fatidici quattro giorni di rimpatriata con l'amico spagnolo. Julian presto morirà ma per Tomas il cane rappresenterà la testimonianza dell'amicizia tra lui e il suo vecchio compagno di bevute, incarnazione affettuosa di un legame profondo e imperituro.

Giulia Zoppi

Articolo pubblicato su ***Diari di Cineclub*** *n. 40 - Giugno 2016*

Domani è un altro giorno

Regia di Simone Spada. Con Valerio Mastandrea, Marco Giallini, Anna Ferzetti, Andrea Arcangeli, Jessica Cressy. Genere Commedia - Italia, 2019, durata 100 minuti, distribuito da Medusa

Nelle sale da fine febbraio *Domani è un altro giorno*, la pellicola di Simone Spada, arrivato alla ribalta del pubblico con la commedia *Hotel Gagarin* (2018), ricalca senza rischi apparenti l'opera ispano-argentina *Truman, un vero amico è per sempre* (regia del catalano Cesc Gay, 2015), che, a dispetto del titolo italiano (che riporta ad un immaginario infantile, edificante e banale) , affrontava temi particolarmente difficili come il fine vita (e questioni morali ad esso afferenti), con una delicatezza e una misura piuttosto insolite per un film della durata di meno di due ore. I titoli di coda dell'operazione italiana informano che il film è tratto da…, ma sfido chiunque (salvo rivederli entrambi contemporaneamente) a trovarvi differenze, scarti, guizzi originali in più, in questa nostra pellicola. Il film italiano infatti è identico a quello spagnolo e, anche se è un film riuscito (come potrebbe non esserlo, visto che *Truman* è un film bellissimo?), dispiace un po' compiacersi dell'ennesimo remake, segno sempre poco vivificante per l'industria del cinema. Non è un problema solo italiano però. Da un pezzo un po' ovunque fioccano film fotocopia in ogni angolo tra Europa e Usa, ma qui, più che altrove, non c'è stato alcun tentativo, nemmeno il minimo, di rendere la nostra pellicola un po' meno uguale e un po' più "italiana" (ovvero caratterizzata, sempre che l'aggettivo possa voler dir qualcosa…). Di *Truman* ho scritto in passato proprio per ***Diari di Cineclub*** (e potete rileggere l'articolo ripubblicato qui sopra) perché mi colpirono l'intensità degli attori (su tutti Ricardo Darin, attore "luminescente", se la definizione può essere cucita addosso ad un attore in grado di illuminare con il suo sguardo limpido, ogni storia in cui è coinvolto) e la capacità, tra regia e sceneggiatura, di svolgere questioni affatto semplici, con una facilità e una profondità che sono rare nell'ambìto del cinema a larga diffusione. *Truman* non aveva e non ha difetti di sceneggiatura, i due protagonisti (compreso il dolcissimo molosso Truman), sono diretti mantenendo alta la tensione e tenendo a bada il melodramma, dosando la commedia e la tragedia in proporzioni perfette. Possiamo affermare la stessa cosa per il film italiano che, pur non avendo dalla sua niente di nuovo (spiace constatare che anche la città dove è girato, Roma, non sia caratterizzata quasi mai, salvo lo scorcio mozzafiato sul Colosseo, tra i vicoli di un Esquilino stranamente silenzioso, una ripresa dall'alto e al crepuscolo del magnifico centro storico…-perché le riprese sul lungo Tevere non aggiungono granché alla storia-), ha dalla sua due attori come Marco Giallini e Valerio Mastandrea, rispettivamente Giuliano e Tommaso (ovvero Julian, Ricardo Darin e Tomas, Javier Camara) che poco fanno rimpiangere l'argentino e lo spagnolo. Era difficile rimpiazzare il carismatico talento di Darin e Giallini ci riesce egregiamente (il solo attore italiano la cui personalità strabordi, al pari solamente di Fabrizio Gifuni, raramente sugli schermi cinematografici), così pure per Mastaandrea che qui incarna pienamente la bonomia del suo omologo iberico, senza cadere nel rischio di rappresentare se stesso (è forse il nostro unico attore che se pur molto bravo, è immutabile in ogni film che interpreti, e questo a volte risulta limitante). Dobbiamo la riuscita di queste interpretazioni efficaci e realistiche alla maestria del regista, alla bravura attoriale della coppia e soprattutto, all'alchimia tra i due protagonisti che nella vita vera sono legati da un'amicizia profonda e molto antica. Si nota e si vede. La commozione che irradiano gli sguardi tra i due amici sembra reale, palpabile e sincera. Di buon impatto le prove di Anna Ferzetti nel ruolo della sorella di Giuliano e di Andrea Arcangeli, il figlio dello stesso. Quanto a Paco, il pastore bovaro che qui rimpiazza Truman, è altrettanto buono, dolce e paziente…il perfetto deuteragonista (consideriamo la coppia un unicum inscindibile), sul quale la trama si dipana, tra qualche risata e la tenera malinconia che pervade ogni battuta dei nostri personaggi.

Giulia Zoppi

Ritratto di diva #1

Greta Garbo

Barbara Rossi

Il 18 settembre 1905, a Stoccolma, da Karl Alfred Gustafsson, netturbino, e Anna Lovisa Karlsson, lavandaia d'origine lappone, nasce Greta Lovisa Gustafsson, in arte Greta Garbo. Bambina e poi adolescente timida e introversa ma già con la passione del teatro, diventerà - tra gli anni Venti e i Trenta - una delle più grandi dive internazionali, espressione di un erotismo ambiguo e magnetico sotto la maschera di freddezza e perbenismo. Di una bellezza elegante ma androgina, malinconica e misteriosa, Greta rimarrà nell'immaginario collettivo come una vera e propria dea, discesa sulla Terra a incarnare figure femminili disincantate e predominanti. "La Garbo mi ha sempre provocato una grande soggezione per il suo volto solenne da imperatrice monaca che incuteva grande rispetto", disse di lei Federico Fellini, mentre Roland Barthes la definì un volto "di neve e solitudine". Greta viene scoperta e lanciata nel mondo del cinema da Mauritz Stiller, il più grande regista svedese degli anni Venti. È lui che ne intuisce il fascino nascosto sotto il ruolo di commessa dei grandi magazzini, consigliandole i libri da leggere, fornendole nozioni di dizione, di comportamento e obbligandola a perdere dieci chili, per assumere in viso quell'aspetto scavato che diventerà uno dei suoi tratti distintivi. È sempre Stiller a trovarle anche il nome d'arte, che a suo parere deve essere "moderno, elegante, breve, internazionale". Il successo arriva dapprima in Svezia, nel 1924, con il film della durata di quattro ore *La leggenda di Gosta Berling* per la regia di Stiller, poi a Hollywood, dove la Metro Goldwyn Mayer la mette sotto contratto, imponendole un ulteriore dimagrimento. *La carne e il diavolo* di Clarence Brown, suo quarto film del 1927, la consacra come novel-

"La carne e il diavolo" (1926) di Clarence Brown

"Ninotchka" (1939) di Ernst Lubitsch

"Anna Christie" (1930) di Clarence Brown

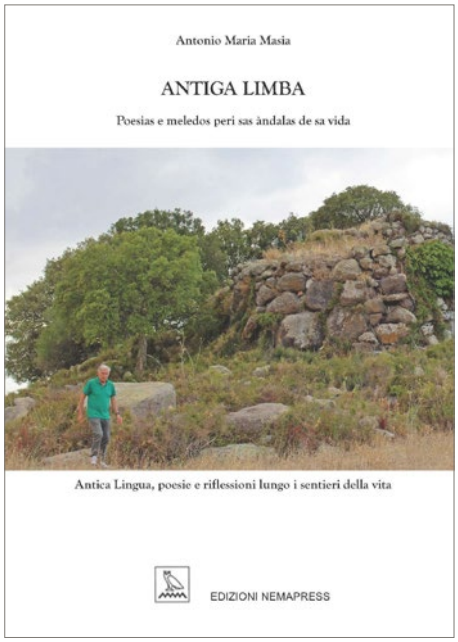
la icona di seduzione, misogina e spregiudicata. In tutta la sua carriera la Garbo gira ventisette film, dieci muti, ricevendo ben quattro candidature all'Oscar senza mai vincerlo, se si esclude quello alla carriera nel 1955. In breve tempo Greta diventa l'attrice più pagata di Hollywood, con un cachet di 250mila dollari a film. "Garbo talks!", "La Garbo parla!": nel suo primo film sonoro, *Anna Christie* - sempre diretto da Clarence Brown, nel 1930 - la diva fa conoscere al mondo per la prima volta la sua voce calda, lievemente roca, attraente, conquistando nuovamente sia il pubblico che la critica. Nell'ultima parte della sua carriera passa alle commedie, a ruoli leggeri che, invece, non convincono del tutto, come avviene nel 1939 in *Ninotchka* di Ernst Lubitsch ("Garbo ride!", annuncia la pubblicità del film) e in *Non tradirmi con me* di George Cukor, sua ultima apparizione sul grande schermo, nel 1941. Così, a soli 36 anni, la divina scrive la parola finale su una carriera che non la soddisfa più e in cui non si riconosce, trascorrendo il resto del tempo - sino alla morte sopraggiunta all'età di 85 anni, il giorno di Pasqua del 1990 - in solitudine, a fuggire gli sguardi e le presenze indiscrete, viaggiando da un capo all'altro del mondo. "La mia fortuna era fondata sulla mia giovinezza, sull'apparire levigata", dirà un giorno. "È stato davvero un bene che io mi sia fermata in tempo... Sono invecchiata in fretta. Succede in America".

Barbara Rossi

Perchè Limba perchè antiga

Luisa Saba

Una tiepida serata di primavera ospita, presso il Gremio dei Sardi di Roma, la presentazione di un'opera di Antonio Maria Masia, *Antiga Limba*, che numerosi amici e soci sono venuti ad ascoltare, sfidando la difficoltà di attraversare una città bloccata da manifestazioni e da una mobilità disastrata. Eccoci tutti attorno al libro di Antonio che raccoglie *Poesias e meledos peri sas àndalas de sa vida*, poesie e riflessioni lungo i sentieri della vita, in una elegante edizione della Nemapress, casa editrice algherese-romana di Neria De Giovanni, editora, critica letteraria, inesauribile scrittrice di Grazia Deledda impegnata nella valorizzazione e diffusione della cultura letteraria sarda. In copertina immagini molto belle, il Nuraghe Majore del sito archeologico di Musellos, una secolare pianta di ulivo della campagna di Ittiri, città natale dell'autore e un quadro del fratello maggiore Salvatore, che rappresenta il mare di Alghero confinante con il golfo di Capocaccia. L'opera alterna saggi, notizie storiche, brani di autori e commenti sui temi trattati dalle poesie, raccolte in quattro grandi parti scritte in sardo con frontespizio italiano, curato dallo stesso Masia per evitare che una versione libera intaccasse l'integrità del testo originale. Tante e belle poesie rimate, la cui struttura, come dice il poeta Giovanni Fiori nella appassionata prefazione che apre l'opera, si modella sul genere poetico scelto dall'autore per scriverle, o meglio, per cantarle! Genere poetico appreso e assimilato da Antonio Maria, il bambino Totoi, nella quotidianità di una infanzia vissuta accanto ad un padre ed a uno zio che poetavano mentre lavoravano,componevano in maniera estemporanea ed a un nonno che partecipava attivamente a gare poetiche in lingua sarda. Il linguaggio poetico di Antonio Masia è inverato nel lessico familiare, si rivolge al padre Pedru, ai due figli Pietro e Pietro, il primo volato in cielo a soli 5 anni, al nonno Barore, al fratello Doddore, alla sposa Toia. Ad essi ed al paese natio, Ittiri, è dedicata *Antiga Limba*, opera, dichiara con pudore l'autore: "che ho voluto scrivere per lasciare a mio figlio e ai miei nipoti memoria degli affetti e testimonianza dei miei sentimenti, paventando la possibilità che i ricordi siano dispersi nei self, nelle carte e nei messaggi frammentari che caratterizzano la volatilità della comunicazione virtuale. "Ecco cosa è *Antiga Limba*, è il linguaggio del cuore e degli affetti, quella che attraverso un nuraghe ti narra la storia della tua terra, attraverso un ulivo il lavoro di tuo padre e di tuo nonno, attraverso un quadro il ricordo per quel fratello con cui hai diviso la meraviglia di una natura e di un mare che hanno colorato la tua adolescenza e le tue prime esperienze amorose. È la lingua generativa di valori e di parole per narrare il tempo, l' amicizia, la gioia, il dolore, la vita e la morte. E la lingua materna, quella con la quale siamo venuti al mondo, quella tramandataci dai genitori e dagli avi, parlata da ciascuno di noi secondo varianti che possono essere molto diverse tra loro e secondo contaminazioni legate ai contesti territoriali e generazionali, ma impronta delle nostre radici e cuore dei valori che hanno formato la nostra identità. Il sardo, come dice l'antropologo di Bitti Bachisio Bandinu, ha cominciato a perdere il suo valore di lingua identitaria per coprire un utilizzo strumentale che consentisse ai sardi di integrarsi nella lingua nazionale e traghettare a pieno titolo di cittadini prima nella Italia unificata e poi nella Repubblica italiana. Tuttavia, mentre l'italiano viene usato nelle Istituzioni, a scuola, nella pubblica amministrazione, nell'esercito,



sa Limba antiga è rimasta nei rapporti informali della comunità, nella vita di molte famiglie, soprattutto nei paesi dell'interno,nella dimensione della festa, della poesia. E allora , come dice Antonio Maria a Bandinu nel dialogo-intervista citato nell'opera, il sardo è: *come la casa aperta a tutti, ospitale, con la tavola ben apparecchiata memoria della famiglia e degli amici, memoria di quel luogo dove siamo nati.* Anche nelle pagine dedicate a Gramsci, Masia cita la lettera scritta dal carcere alla sorella Teresina, dove il politico le consiglia di coltivare la lingua nativa, non per sottrarla alla assimilazione dell'italiano, ma per contribuire ad accrescere la formazione del carattere e dell'umanità dei bambini con la ricchezza delle tradizioni popolari. Quindi, professa l'autore, per me *"Antiga Limba 'e s'isula nadia"*, è la Sardegna, che da: *"ammentos mai drommidos e memorias chi non poto ismentigare".* Sa Limba Antonio la parla in poesia. Poesia rimata, fonetica di mille musiche, con le cadenze e i ritmi delle modas, dei sonetti, delle ottave, delle terzine, delle quartine, ma soprattutto poesia pensante. Nella presentazione dell'opera di Masia il Prof Gaspare Mura, filosofo e accademico, figlio di Antonino Mura Ena, considerato il più grande poeta in lingua sarda del secolo scorso, parla di parola poetante e pensante. Cita Heidegger che verso gli anni 50 del secolo scorso ha inaugurato nel pensiero contemporaneo una nuova ontologia della parola e del linguaggio, che vede la fonte primigenia del pensiero vicina alla sorgente poetante e lontana dalla sua sistemazione logico concettuale. L'intuizione poetica e la meditazione filosofica sono molto vicine e affini, il linguaggio poetico porta sul cammino ermeneutico e sulle riflessioni intorno al senso del percorso di vita, *meledos peri sas àndalas de sa vida!* Come non vedere che sa Limba è intimamente riflessiva e trasferisce questa riflessività nella poesia: *Su tempus, it'est? Sa vida, unu misteriu? Sa fide e su liberu arbitriu.* La presenza di una poesia pensante, di una filosofia cantata, copre e compensa nella realtà sarda il vuoto di soggetti e scuole filosofiche; l'Isola è una realtà ricchissima di poeti, di pittori, di cantori, di aedi, di facitori di versi. Masia ne ricorda alcuni: Zuseppe Pirastru, *su poeta mannu de Otieri*, che insegna a poetare al figliastro, suo zio Baingio, che sempre gli regalava *carignos e saludos poetende*, Maria Carta, *cosi bella, cosi mediterranea, madre sarda di tutti i sardi*, icona della potenza della voce e della forza della parola sarda, l'ittirese Giovanni Fiori fra i più noti poeti-scrittori contemporanei dell'Isola, Paolo Pillonca, che *ha conservato il mistero dei versi a volo.* Placido Cherchi, allievo di De Martino e profondo studioso della cultura sarda, da poco precocemente scomparso, spiega che la Sardegna è una delle zone del mondo più ricca di poeti e artisti poichè il bisogno di esprimersi esteticamente, compresso e spesso stigmatizzato da una Comunità chiusa e rigida, trova nell'arte lo spazio per sublimare i bisogni e per superare i limiti di un rapporto conflittuale tra l'Io e la sua Comunità. In quale Comunità è nata la poesia di Antonio Masia? Una Comunità pastorale e contadina, austera e operosa, quella di Ittiri, *paese meu a bentu solianu*, adagiato su una collina coronata di antichi oliveti", *profumadu che rosa in beranu* in una casa dove entravano e uscivano otri pieni d'olio, dove il padre Pietro e lo zio Baingio lavoravano e cantavano *poesia* in ottava improvvisando *a bolu* come aveva gia fatto il nonno Barore, stimato poeta di gara ai tempi di Cubeddu, Cucca, Moretti, Andrea Ninniri, nei primi anni del 900. Anche quando i sentieri della vita lo conducono lontano da Ittiri, sa Limba poetica, il suo lessico familiare, Masia la porta con sè, scandendo con essa i momenti esistenziali più gioiosi o tristi: *Tra risos e lamentos, Su dolore, sa pena e sa morte, Chent'annos a tie*, le passioni civili: *Ómine contivìzadi sa terra*, gli affetti più cari messi alla prova da eventi drammatici, come la morte prematura del piccolo Pietro: *Sa domo in su chelu, Si podes dali dulche s'anninnia*. Abbiano ascoltato queste poesie dalle voci di Alessandro Pala, per la versione italiana,

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

e da quella di Clara Farina per la versione in Limba. I due artisti hanno dato vita *a bolu* ad un vero e proprio concerto vocale, nella miglior tradizione della gara poetica sarda de *sos poetas antigos e mannos*. Poetare in sardo non è semplice. La esecuzione de su cantigu, nei suoi vari generi, alla nuoresa, a s'othieresa, a chiterra etc, ha regole piuttosto rigide, codificate dalla tradizione, con cadenze stabilite e ricorrenze obbligate, cosi come determinanti sono i vincoli della rima e del metro, l'obbligo del giro ritmico che governa e disciplina il movimento del pensiero. Le variazioni sono consentite solo all'interno e sono la vera cifra del cantore e della sua potenza artistica. Clara è arrivata da Sassari per fare onore al suo amico Antonio, la sua interpretazione è arte nell'arte. Fa piangere, fa sognare, fa pensare, coinvolge, commuove e affascina. Già dai primi versi dei brani che interpreta, Clara riesce a modulare un arco melodico la cui intensità perdura fino alla chiusura della sequenza raccordo. La forza imbrigliante del genere modale niente può contro la ricchezza di movimenti e contro la intonazione appassionata che Clara Farina riesce imprimere ai suoni e ai ritmi di una Limba che ricorda il canto dei tenores, il lamento del flamenco, la nostalgia del nostos. Sì, perchè sa Limba antiga è quel patrimonio di molteplicità fonetiche, lessicali e musicali che ha conservato nel tempo una struttura unitaria, un patrimonio identitario forte e riconoscibile, che ci serve per dare forza alle ragioni di chi pensa che i caratteri di una peculiare unicità, linguistica, ambientale, naturalistica e culturale dia ai sardi il coraggio per aprirsi a nuove esperienze, linguistiche, economiche, relazionali, politiche senza indebolire ma invece arricchendo e facendo crescere un nuovo progetto identitario. Grazie a chi, come ha fatto Antonio Masia con la sua opera, ci dà la possibilità di tornare sulla nostra Limba antiga, non per ripiegarci malinconicamente nel passato ma per riattraversare i momenti nei quali la lingua della nostra identità isolana si è generata e, attraverso di essa, trasmettere quei valori che vorremmo ispirassero la creatività culturale e sociale delle nuove generazioni.

Luisa Saba

Antiga Limba, poesia e meledos peri sas àndalas de sa vida
Antonio Maria Masia
Finito di stampare nel mese di febbraio 2019
Presso Services4Media srl – Bari
Per conto della Associazione Salpare, copyright by Nemapress Edizioni
Via Manzoni 67, 07041 Alghero
Tel e fax 0039.079.981621
via del Politeama , 32 00153 Roma
tel e fax 0039. 06 58334467
www.nemapress.it – info@nemapress.it
ISBN 978-88-7629-208-8
Aderente al Forum degli Editori della Comunità Europea Lussemburgo
Pagine 289. Prezzo di copertina € 18

È uscito il n. 51-52 di Cin&Media la rivista di Cinit – Cineforum italiano

La rivista, diretta da Giuseppe Barbanti e Orazio Leotta. È uscito il n. 51-52 di Cin&Media che dà, come al solito, ampio spazio a premi assegnati e recensioni dei film visti alla 75° Mostra Internazionale d'Arte cinematografica di Venezia. La sezione mondo Cinit traccia, poi, un quadro d'insieme delle attività svolte dai nostri circoli nel corso dell'anno 2018. Si può leggere cliccando sull'apposito link del sito www.cinit.it

Sommario

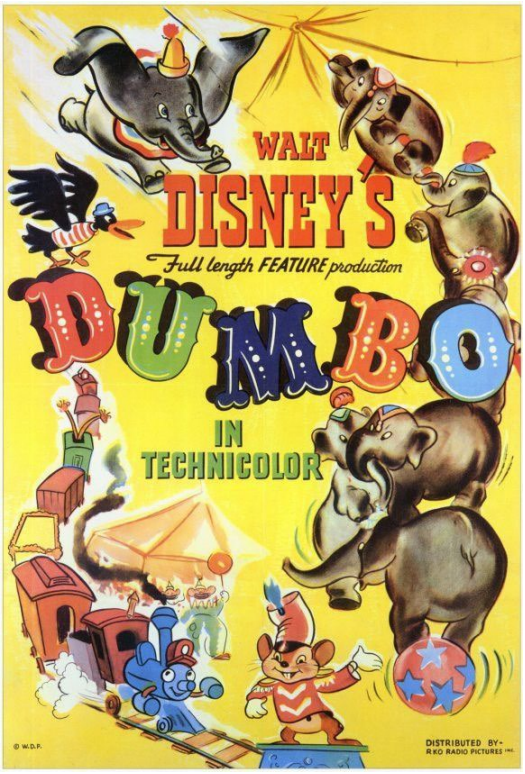
zoom speciale Venezia
I premi della 75ma Mostra del Cinema di Venezia 2
Leone d'oro alla carriera 3
Le recensioni dei film di Venezia 75 4 – 17
mondo cinit
I premiati dei concorsi Gagliardi e Dorigo 18
Un ricordo di Vincenzo Gagliardi 19
"Aspettando i Barbari" e il Catalogo del cinema Dalmata . . 20
I Festival. Garda-Zabut-Coe-Vicenza-Vittorio Veneto . . . 21-24
Mondo Cinit 25-28

In copertina Lady GaGa (foto Silvia Cappelletto)
Rivista trimestrale edita dal CINIT - Cineforum Italiano
Segreteria CINIT: Via Manin, 33/1
30174 MESTRE (Venezia)
info@cinit.it

Dumbo (1941)

Antonio Falcone

Florida, anni '40. Nei quartieri invernali del circo planano giù dal cielo le cicogne, recano nei loro becchi, avvolti in candidi fagottini, i cuccioli da consegnare alle signore in attesa: da mamma orsa a mamma giraffa tutte hanno avuto ciò che aspettavano, tranne l'elefantessa Jumbo, che il mattino dopo s'incammina mesta insieme alle compagne verso il vagone del treno, la locomotiva Casey Jr. (*Casimiro*), in partenza per la consueta tournée. Ma anche per lei il messo piumato non si farà attendere, nel corso del viaggio potrà infatti dare il benvenuto ad un grazioso elefantino dagli espressivi occhi azzurri e, lo si scoprirà dopo un sonoro starnuto del piccolo, dotato anche di enormi orecchie, subito oggetto di scherno da parte delle malevole elefantesse. Ma la mamma sa come impiegare quelle insolite appendici, per esempio le può avvolgere intorno al corpo di Jumbo Jr., a guisa di coperta, per poi cullarlo trattenendolo con la proboscide. Purtroppo il giorno in cui s'inaugura lo spettacolo avviene un episodio increscioso: innervosita per gli scherni rivolti alla creatura da alcuni giovinastri, la signora Jumbo si lancia contro di loro, creando scompiglio e terrore. Per lei si prevede l'isolamento, rinchiusa ed incatenata all'interno di un carrozzone, lasciando il piccolo, subitamente soprannominato *Dumbo* (storpiatura del termine *dumb*, stupido) dalle solite elefantesse pettegole, tristemente solo. Sarà il topolino Timothy (*Timoteo*) a prendersi cura di lui, ad infondergli fiducia, il necessario coraggio per prendere parte ad un nuovo numero che si prodigherà di suggerire, con un metodo personale, al direttore del circo; non tutto però andrà per il meglio e il sempre più triste elefantino, deriso ed ignorato dai suoi simili, verrà declassato al ruolo di clown. Un bel mattino, dopo una sbornia involontaria, i due si ritroveranno su di un albero, insieme ad uno stormo di gracchianti corvi ... Ma come sono finiti lassù? Volando, forse? Vuoi vedere che quelle spropositate orecchie... Adattamento di una storia scritta da Helen Aberson ed illustrata da Harold Pearl per il prototipo di un giocattolo denominato *Roll-a-Book* (in sintesi un libro illustrato le cui pagine scorrono in verticale agendo su di una rotella), *Dumbo* è il quarto film d'animazione realizzato dallo *Studio Disney*, ad opera di un nutrito team di registi (con a capo Ben Sharpsteen) e sceneggiatori (fra i quali Joe Grant e Dick Huemer), che si mantennero fedeli alle disposizioni ricevute, ovvero prediligere uno stile semplice, stilizzato più che ricercato o realistico, così da mantenere le spese, vuoi per il II conflitto in corso, vuoi per i non i felici incassi ottenuti dai precedenti *Pinocchio* e *Fantasia*. Il risultato fu un film dalla breve durata, un'ora circa, semplificato nella realizzazione dei fondali, per quanto eseguiti ad acquerello, con gli animali veri e propri protagonisti, emozionante e commovente come pochi nel suo poetico assunto di "bella favola" idoneo ad esternare una vivida allegoria sul valore della diversità quale elemento fondante di una sostanziale eguaglianza. Il tenero elefantino muto, nel volgere espressivi sguardi al mondo che lo circonda, colmi di purezza nell'approccio ma anche gonfi di tristezza nel constatare una mancata corresponsione, si rende simbolo di tutti coloro che vengono superficialmente giudicati quali inetti, indegni di essere compresi nel novero sociale solo perché non hanno ancora avuto modo di esprimere le proprie reali potenzialità, così da guadagnarsi anch'essi una piccola fetta di felicità. Ove poi manchi, per cause variabili, il sostegno genitoriale, un amico fidato, qualcuno a sua volta di cui gli altri hanno timore o provano ribrezzo alla sua vista, può certo costituire un valido apporto per sostenere i forti marosi che vanno ad infrangersi sulle sponde della quotidiana ritualità, infondendo una briciola di ottimismo. Ecco allora, immagine indimenticabile, Dumbo seguire il topolino Timoteo, tenendosi ben stretto con la proboscide alla sua coda, due esseri che si completano a vicenda nel portare avanti il loro diritto ad essere "diversi"; egualmente è impossibile non commuoversi nel vedere mamma Jumbo rinchiusa in catene all'interno di un angusto carrozzone, pronta a far uscire la proboscide da una piccola inferriata per cullare l'amato figlioletto, sulle note di *Baby Mine*, e confortarlo delle tante amarezze subite. *Dumbo* scorre veloce, sembra proprio che le pagine di un libro illustrato si aprano e si susseguano sotto i nostri occhi, consentendo alla fantasia di fare il suo ingresso nel reale e contaminarlo felicemente, offrendo incursioni immaginifiche fra l'onirico ed il lisergico, vedi l'impareggiabile sequenza della parata degli elefanti rosa, coincidente con la visione, in soggettiva, di Dumbo e Timoteo dopo l'involontaria ciucca. Da non sottovalutare poi l'apporto conferito alla narrazione dallo stormo dei corvi canterini, tacciati all'epoca e negli anni a venire di venature razziste, in quanto resa antropomorfica di persone di colore, ma che in realtà, una volta divenuti consapevoli della comune condizione d'esclusione sociale, saranno gli artefici della trasformazione del brutto anatroccolo in cigno, sorta di riscatto per conto terzi, lo stesso che Dumbo potrà realizzare nei confronti della madre, sempre lavorante in un circo ma che nel finale potrà godere delle comodità garantite da un vagone riservato. La versione italiana, curata da Roberto De Leonardis, vede il mitico *Quartetto Cetra* sostituire l'originario *Hall Johnson Choir* (affiancato dai *King's Men*), rispettando le melodie originali della colonna sonora opera di Frank Churchill ed Oliver Wallace (premiata con l'*Oscar*, mentre un altro riconoscimento fu la *Palma d'Oro* alla II Edizione del *Festival di Cannes* come *Miglior Film d'Animazione*, nel 1947). Nel mese di marzo è stata distribuita al cinema la tanto attesa versione *live action*, sempre ad opera della *Disney*, per la regia di Tim Burton su sceneggiatura di Ehren Kruger, la cui visione non mi ha particolarmente entusiasmato. Protagonisti gli esseri umani rispetto agli animali, assecondando in soggettiva ora la visione dell'elefantino (reso in CGI) ora quella del direttore del circo Max Medici (un ottimo Danny De Vito), il film appare diviso in due parti: la prima offre più di un richiamo all'originale, ma con un assiduo ricorso alla razionalità e alla plausibilità, eliminando la sorpresa del volo ed annullando quindi l'impianto favolistico proprio del *cartoon*, mentre la seconda, che vede l'elefantino acquistato da un ghignante impresario (Michael Keaton) insieme all'intero circo per esibirsi in un tetro parco dei divertimenti denominato *Dreamland* (anche la fotografia muta tonalità, dal pastello a toni più cupi, spenti) è volta a dimostrare che "a volte il sogno può divenire un baratro fatale" (*Lo sceicco bianco*, Federico Fellini, 1952), se viene a contatto con il puro e semplice *merchandising*. Tutto si fa freddo, calcolato, meccanico, fino a giungere all'apoteosi del politicamente corretto in un finale formalmente animalista ma fondamentalmente ruffiano, pubblico lavacro di coscienza a nascondere conformistica ipocrisia; nessuno slancio propriamente immaginifico (gli elefanti rosa ora nascono da bolle di sapone), niente afflati poetici ma solo tanta ordinarietà in nome di una facile resa visiva, tralasciando di dare adito ai palpiti del cuore.



Antonio Falcone

Riecco Il Mereghetti: mondo vecchio sempre nuovo

Nuccio Lodato

Ridendo e scherzando, Il Mereghetti, nel senso ormai del maxi-dizionario, oltre che dell'identità personale dell'amico Paolo, viaggia sui tavoli o negli scaffali di tutti noi da più di un quarto di secolo: la prima edizione (in volume unico piuttosto smilzo) risale infatti, presso la medesima sigla editoriale -che non significa, lo si vedrà, lo stesso editore- addirittura al 1993. Eppure ogni sua nuova comparsa rappresenta obiettivamente, nel complesso, una novità assoluta: ecco cosa può giustificare la citazione del volume conclusivo del capolavoro di Bacchelli nel titolo. Non so voi, ma personalmente non posso che essere soddisfattissimo di questa persistenza/innovazione. Come ebbi a dire una volta conversando scherzosamente con l'autore, il suo acquisto sistematico (non mi sono fatto sfuggire nessuna delle tredici versioni apparse a tutt'oggi) ha costituito il miglior investimento finanziario, oltre che culturale, della mia esistenza. E' infatti in assoluto l'unica opera della mia tutt'altro che striminzita biblioteca che ho maneggiato e maneggio, male che vada, almeno una volta al giorno: si può dire quindi che mai forse onere possa venire così brillantemente ammortizzato. Talora, in passato, questo immenso *work in progress* pluridecennale ha dovuto segnare il passo per le ricorrenti difficoltà in cui versava la casa editrice dalla cui sigla era stato contraddistinto fin dal debutto. Nell'immediatamente precedente versione -2017- si era aggiunta l'inconsueta e un po' paradossale procedura, in ragione della quale l'acquirente dei due ormai consueti volumi alfabetici (*Dizionario dei film A-L* e *M-Z*) normalmente acquisiti in libreria era invitato -per la prima volta- ad aggiungervi *on demand* il fondamentale terzo di *Indici* ordinandolo per corrispondenza direttamente all'editore (espediente che oltretutto, si teme, non avrà esaltato gli sparuti librai indipendenti superstiti, ma neppure le predominanti catene della triade Mondadori-Feltrinelli-Giunti). Questa versione *2019* salta invece a piè pari tutte le difficoltà, esibendo il nuovo logo "Baldini+Castoldi" che attesta come fruisca del vento in poppa che soffia ininterrottamente a favore del gruppo La Nave di Teseo che ha acquisito il marchio, grazie all'intraprendenza manageriale e al fiuto incontenibile di Elisabetta Sgarbi. E lo dimostra il fatto che, grazie anche alla messa in campo di una carta, se possibile, ulteriormente sottile -delicatezza nello sfogliare, *please*!- le pagine complessive dei tre tomi indivisibili in cofanetto siano diventate addirittura quasi 8000, aggiungendone circa 1100 alla pur fino ad allora massima versione di due anni fa. E' un lavoro di sconvolgente imponenza, che l'autore-ideatore-coordinatore riesce a pilotare anche grazie al sapiente governo di un'équipe che viene di tempo in tempo riconfermata e innovata. Rispetto a due anni fa, si confermano infatti Mazzarella, Curti, Bocchi, Stellino, Amadei, Pezzotta, Calzoni e la Persico; si aggiungono Manassero e Poltronieri. Il gruppo ha via via prodotto, continuando a emendare e perfezionare grazie anche alla collaborazione dei lettori utenti più acribici e affezionati, qualcosa come 35.000 schede di film (cui fa riscontro un elenco di ben 25.000 relativi titoli originali…), rafforzate da un indice annoverante più o meno 48.000 voci attoriali e 10.000 registiche, corredate tutte, queste ultime, dei dati biografici essenziali -alfa ed eventuale omega…- tutte le volte che sia stato possibile individuarli. L'aver lamentato l'impossibilità di farlo anche per gli attori, come ha annotato di recente un pur assai autorevole recensore, ci è parso sinceramente ingeneroso… Si pensi solo che nel volume unico del '93 dell'allora "Baldini e Castoldi" (dopo il fallito tentativo dell'ideatore di indurne alla pubblicazione il non agevole Livio Garzanti…) i film schedati non arrivavano ai 10.000: "ne vengono tirate cinquemila copie, se ne vendono sessantamila: un successo sorprendente". Ed è interessante, per quanto concerne il metodo di lavoro, quanto ha precisato Mereghetti, sempre a Cristina Piccino che lo intervistava in merito per "il manifesto" (22 gennaio): "Ogni giudizio riflette la mia idea del cinema, lavoro con un gruppo di collaboratori scelti perché siamo in sintonia ma le schede le rivedo tutte io, spesso intervengo, riscrivo, sono generoso coi film, cerco di trovare una possibile qualità anche in quelle in cui il giudizio si sintetizza in poche stelle. Ci sono casi 'controversi' che discutiamo molto, ma alla fine le stellette sono tutte mie". Un'obiezione di fondo che l'inarrestabile volgere delle cose induce ormai ripetutamente a muovere all'impostazione del repertorio, è quello dell'esclusione delle serie tv: "per un motivo tautologico: si tratta di film, non di altro. Una scelta sindacabile e comprensibile" come ha annotato Mauro Gervasini su "FilmTV". Ben 850 schede proprio delle serie sono infatti il punto di forza caratterizzante dell'opera concorrente, *Il Morandini 2019* (Zanichelli), che la figlia Luisa porta avanti dopo le dipartite dei due cofirmatari e indimenticabili genitori Laura e Morando, ed è costituito dall'aggiunta di un fascicolo di aggiornamento al corpo del precedente *2018*. Altra peculiarità preziosa dell'opera concorrente (per il mercato: specularmente collaborante per l'appassionato…) è il ricchissimo elenco di autori letterari e teatrali di testi alla base di film, prezioso sussidio in cui si rivela tutta l'impagabile vocazione di Morando alla completezza controllata e precisa. Certo, i film annoverati sono 16.500 nella versione cartacea e 27.000 in quella on line, che ha sostituito i dvd-rom delle edizioni precedenti. Con uno sforzo in proporzione insigne, perché ancora nella *2014* i titoli annoverati erano solo 25.400. Ma certo, come si vede, dal punto di vista almeno quantitativo non c'è obiettivamente gara, e la scelta editoriale di non superare mai nel cartaceo il limite del volume unico di poco più di 2000 pagine, demandando a digitale e rete il resto ha obiettivamente condizionato la competitività del lavoro di Morandini. Che ha peraltro rivendicato, non smentito -nei reiterati, splendidi e cavallereschi confronti con Mereghetti che ho avuto lo straordinario privilegio di "moderare" senza che ci fosse la necessità di farlo in più di un'occasione- il merito di aver pensato per primo a una simile gigantesca e indispensabile operazione lessicografica, anche se Mereghetti riuscì a tagliare in testa il traguardo di darvi concreta forma editoriale. Morando ci ha purtroppo lasciati ormai da tempo (producendo un vuoto che una volta tanto è meramente letterale definire incolmabile!), ma chi prendesse o continuasse l'abitudine di perpetuare il confronto tra i due consultando di volta in volta le rispettive schede riguardo allo stesso film, si accorgerà che il confronto continua eccome. Poche cose sono divertenti e istruttive come raffrontare i giudizi dell'uno e dell'altro M (ME e MO, li abbrevio abitualmente nei miei appunti di home-visioni…) a proposito di moltissimi titoli che costituiscono motivo di contrasto critico. Provare per credere: ad averne il tempo e la pazienza, ci sarebbe di che costruirne un magnifico saggio di comparazioni illuminanti. E sarebbero gli strumenti critici dell'uno e dell'altro contendente ad illuminare, beninteso, non il servizio compilativo dell'eventuale saggista.

Nuccio Lodato

Leonardo, da Mantova a Venezia a Firenze

Fabio Massimo Penna

Una volta lasciata Milano Leonardo approda a Mantova. La città è uno scrigno di capolavori, dalla *Camera degli Sposi* di Andrea Mantegna nel Palazzo Ducale a Palazzo Te con la famosa *Sala della Caduta dei Giganti* di Giulio Romano, e la marchesa Isabella d'Este desidera un proprio ritratto dell'artista di Vinci. Leonardo realizza uno schizzo su carta, a carboncino e pastello, che raffigura la donna di profilo (conservato al Louvre) e poi si rimette in cammino alla volta di Venezia. Nel suo soggiorno in Laguna Leonardo è chiamato a dimostrare le proprie qualità di ingegnere militare poiché gli viene richiesto di progettare la difesa della città contro un eventuale attacco da parte dei Turchi. L'artista elabora un sistema integrato che prevede fortificazioni, canali e aree allagabili la cui attuazione viene delegata a ingegneri della Serenissima. A Venezia Leonardo ha l'occasione di ammirare il capolavoro del suo maestro Verrocchio, il *monumento equestre di Bartolomeo Colleoni*, e incontrare il padre del tonalismo veneto, Giorgione. Ben presto, però, il genio toscano riprende la via per Firenze. Le cronache riportano che la sua presenza nella città toscana è attestata a partire dall'estate del 1500. A questo periodo appartengono due opere di notevole valore artistico: un cartone a carboncino e biacca con *Sant'Anna, la Madonna, il Bambino e san Giovannino* (Londra, National Gallery), e l'olio su tavola *Sant'Anna, la Madonna e il Bambino* (Parigi, Louvre). La prima probabilmente non fu eseguita a Firenze ma nell'ultimo periodo milanese mentre la seconda è databile ai primi anni del Cinquecento. Il cartone è connotato da un insieme piramidale formato dai corpi straordinariamente fusi in un unico blocco della Vergine e Sant'Anna uniti anche da un incrocio di sguardi e gesti che sembra elevare al massimo grado l'attenzione di Leonardo per i moti dell'animo mentre la tavola del Louvre è connotata da un movimento rotatorio avvolgente che, facendo perno sulla figura centrale di Sant'Anna coinvolge la Vergine, il Bambino e un agnello. Sullo sfondo un eccellente impiego dello sfumato ci restituisce un onirico e metafisico paesaggio roccioso. Il periodo fiorentino vede anche una commissione di grande importanza che conferma la fama di cui gode l'artista ma che, per la sua lentezza nel dipingere, finirà per rivelarsi un autentico disastro: "È significativo che proprio a Leonardo e Michelangelo (nell'aprile del 1503 il primo, probabilmente pochi mesi più tardi il secondo) venga affidato l'incarico di rappresentare in forme monumentali due vittoriosi fatti d'arme dei fiorentini - la battaglia di Anghiari e la battaglia di Cascina (combattute rispettivamente contro i milanesi e i pisani) nella Sala Grande del Consiglio in Palazzo Vecchio" (Pierluigi De Vecchi- Elda Cerchiari, *Arte nel tempo*, Gruppo editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas, Milano, 1991-1992). L'incarico è di enorme prestigio e la sala con le opere dei due Maestri verrà considerata una sorta di scuola da tutti gli artisti dell'epoca che hanno la fortuna di vedere i due capolavori. La battaglia di Anghiari è un avvenimento storico da Machiavelli ridimensionato in maniera decisa: "egli stesso, nelle *Istorie fiorentine*, attenendosi ai documenti, descrive l'evento in modo molto più veritiero, come una scaramuccia di secondaria importanza in cui morì un solo cavaliere a causa della caduta da cavallo" (Carlo Vecce, *Leonardo*, Salerno editrice, Roma, 1998). A prescindere dal valore dell'impresa militare della *Battaglia di Anghiari* ci è pervenuta solo una copia del gruppo centrale dei cavalieri realizzata da Pieter Paul Rubens. Anche in questo caso Leonardo si trovò a dover affrontare la propria idiosincrasia nei confronti della tecnica dell'affresco. Per superare i suoi problemi Leonardo pensò di impiegare l'antica tecnica dell'encausto che prevedeva la mescolanza a caldo di cera, resina e sostanze oleose. Per ottenere che la pittura si asciughi velocemente sulla parete l'artista pone sotto l'opera dei grandi bracieri ma sfortunatamente "Il cartone si 'straccò', cioè si allentò sull'intelaiatura che lo teneva sulla parete, e fu necessario riportarlo nella posizione corretta" (Carlo Vecce, op. cit.). L'opera, seppure rimasta incompiuta, nella parte realizzata fu ammirata da tutti e considerata un capolavoro che ogni artista doveva conoscere. Fatto sta, però, che il dipinto originale non è giunto fino a noi. Questo periodo è funestato da un'altra scomparsa: il 9 luglio 1504 muore il notaio Ser Piero, lasciando al figlio Leonardo la preoccupazione di dover combattere con i fratellastri per la spartizione dell'eredità paterna. Agli anni compresi tra il 1503 e il 1508 si è soliti far risalire la realizzazione (forse parziale) della *Monna Lisa*, uno dei ritratti più famosi al mondo. Secondo Giorgio Vasari l'artista avrebbe lasciato l'opera incompleta, in particolare avrebbe realizzato il ritratto ma il paesaggio sullo sfondo sarebbe stato realizzato in un secondo tempo. La *Gioconda* porta a compimento le principali ricerche leonardasche: il paesaggio sullo sfondo è dominato dallo sfumato mentre la donna ritratta con il suo ambiguo sorriso esalta l'attenzione dell'artista per i moti dell'anima. In questo caso consegnando alla storia l'espressione più enigmatica mai raffigurata da artista.

Sant'Anna, la Madonna, il Bambino e san Giovannino (Londra, National Gallery)

La Gioconda, nota anche come Monna Lisa, dipinto a olio su tavola di legno di pioppo di Leonardo da Vinci, (1503-1504) conservato nel Museo del Louvre di Parigi.

Fabio Massimo Penna

Oltre il giardino (1979) di Hal Ashby. Chance, l'enigmatico alter ego di Peter Sellers

Demetrio Nunnari

È l'alba, e – di là, in camera – il "vecchio" già non respira. Ma Chance (Peter Sellers), incantato, accenna ad un sorriso: in tivù riecheggia, stridente, la nenia di un programma per bambini. I legali, giunti a requisire la magione, s'accorgono presto che del serafico orticoltore non v'è traccia sui registri. E l'uomo è messo in strada senza indugio. Trascorsa l'esistenza a curarsi dei fiori del padrone, si sperde in un'urbe fatiscente e violenta. E fra le cose portate con sé, quel telecomando - compagno d'una vita – con cui s'illude di cambiare ciò che osserva e non gli piace. Appena fuori dal ghetto, ha un infortunio: una *limousine* lo getta sul selciato. La facoltosa proprietaria è imperativa con lo *chauffeur*; Chance sarà condotto nella loro dimora, e lì assistito da una *equipe*. La bella Eve (Shirley MacLaine) è moglie di Benjamin Rand (Melvyn Douglas); imprenditore malaticcio ma potente e vicino alla Casa Bianca. Per un curioso equivoco, l'ospite sarà qui per tutti Mr. Chance Giardiniere. Ma egli è davvero quel che dice di essere: un "figlio della colpa", che – alla morte della madre – un cinico seduttore tira su come fosse solo un lavorante. Il giardinaggio è tutto per lui, ed accenna più volte a forti radici e prosperosi frutti. Ma non è un parlar figurato. Vista l'esiguità della sua esperienza, limita l'eloquio al tratto denotativo della parola, eludendo quei connotati che danno spessore alla stessa. E però, chiunque lo ascolti percepisce nei suoi discorsi un valore simbolico profondo; una "convergenza" di significati. Intemperanze del linguaggio. Se le figure retoriche alludono soltanto alla realtà, al nostro Chance non serve certo ricamare con le parole per nascondercisi dietro. Instaura una solida amicizia con l'anziano Ben, che lo stima al punto di volerlo ad un incontro col Presidente degli Stati Uniti. E quando questi gli chiede cosa ne pensi degli incentivi all'economia del Paese, la risposta è di un candore disarmante: "ci sarà la crescita, in primavera!". Da quel momento, senza volerlo, è il consigliere della Stanza Ovale. Partecipa persino ad un *talk-show*; protagonista di quella scatola magica per cui nutre da sempre una vera ossessione. Intanto, nel salottino di una casa di riposo, davanti al televisore, un'attempata balia lo riconosce. Ed è inesorabile: Chance è uno scherzo del Padreterno; un mezzo deficiente con dei fichi secchi al posto del cervello, e cretino come un papero. Lui, dal canto suo, si dà alla vita mondana e alle interviste. Ai paparazzi smaniosi di conoscere la sua opinione sulla stampa, ribatte: "io non leggo i giornali; guardo la tivù". E, se pare indubbio il suo debole per i *media* televisivi, di nuovo la verità è altrove: non è mai andato a scuola. In ansia per le sue frequenti incursioni in politica, il "sistema" si mobilita in forza. CIA ed FBI, però, non vengono a capo di alcunché. Giardiniere è sconosciuto all'anagrafe e non è schedato; non ha beni né conti bancari. Sembra venuto dal nulla. Se anche davanti all'occhio indagatore dei servizi segreti quest'uomo è un alieno, davvero deve celarsi nel suo passato qualcosa di grave, e qualcuno in alto ha interesse a coprirlo. È la psicosi di una nazione cresciuta nella sottocultura del sospetto. Intanto, col muto assenso del cagionevole Ben – che sa di avere i giorni contati -, Eve si getta fra le braccia del fascinoso Chance. La scena è grottesca. Lui, seduto sul bordo del letto a due piazze, rapito da una lezione di *yoga* in tivù; lei che, non riuscendo a sedurlo, cede infine all'autoerotismo. Di lì a poco, Benjamin Rand muore. Alle esequie, tra i soci è un bisbiglio senza posa. Chi sarà mai il degno sostituto, sì da poter aspirare finanche alla poltrona presidenziale? Giardiniere, senza dubbio. Sempliciotto o scaltro impostore, non importa. Conta, invece, che alle sue spalle non vi sia il segno del suo passaggio. E mentre rintoccano gli ultimi versi dell'omelia, Chance si allontana sereno, camminando sulle acque di un lago. Accade, talvolta, che un film risponda più a ragioni di mercato che all'intima urgenza di raccontare o raccontarsi. Dopo la scomparsa di Peter Sellers, il venale Blake Edwards tenta – con magri risultati e strascichi penali – di riportare in vita il mitico personaggio dell'ispettore Clouseau. Ma quella di *Oltre il giardino* è tutta un'altra faccenda. Nei primi anni '70, Sellers ne ricava il soggetto dal romanzo di un oscuro autore polacco. Prende, così, corpo l'idea di portare sul grande schermo un "carattere" solo in apparenza lontano dalla sua spumeggiante recitazione. Giardiniere è impacciato come Stan Laurel ed ha sul volto la maschera impassibile di Keaton; due colonne portanti della comicità di Sellers. Il re dei *Goons* – fortunato programma radio che regge per un decennio - è attratto dalle incongruenze di quella comunicazione mediatica su cui ha costruito il suo successo. Come in *Quinto potere*, del '76, l'indice è qui puntato sui mezzi d'informazione che, con grezzo cinismo, decidono del destino di un uomo. Nel capolavoro di Lumet, tuttavia, Beale è un cronista che conosce l'ingannevole ebbrezza delle luci della ribalta. Giardiniere è invece un povero diavolo che rimane se stesso in virtù di una toccante franchezza. E non è difficile scorgere in lui l'enigmatico *alter ego* di Sellers; avveduto e professionale sul *set* quanto indifeso e infantile nel privato. Anche la stoccata sulla dietrologia che avvelena la società moderna va in tal direzione: la vera natura delle cose è troppo preziosa per mostrarsi senza veli alla nostra cupidigia, e deve quindi albergare oltre le apparenze. Perciò, l'esilarante comico dalle mille voci e dai mille volti attende otto anni prima di incarnare in quell'umile omino la sua segreta indole. Giunto ormai all'apice di una fama senza pari, può concedersi anche questo. E il pubblico, scosso sulle prime, approva. Nel finale, sono nell'aria le ultime battute del commiato a Rand – "la vita è uno stato mentale" -, e Chance si dilegua fluttuando su uno specchio d'acqua. È il commovente anelito ad una insostenibile leggerezza dell'essere. E solo all'illusione del cinema poteva riuscire.

Demetrio Nunnari

L'abito fa il monaco, altroché! Ma ancora di più fa il prete, il vescovo, il cardinale

Che fai tu, luna, in ciel? dimmi, che fai,/Silenziosa luna?/Sorgi la sera, e vai,/Contemplando i deserti; indi ti posi./Ancor non sei tu paga/Di riandare i sempiterni calli?/Ancor non prendi a schivo, ancor sei vaga/Di mirar queste valli?/Somiglia alla tua vita/La vita del pastore./Sorge in sul primo albore/Move la greggia oltre pel campo, e vede/Greggi, fontane ed erbe;/Poi stanco si riposa in su la sera:/Altro mai non ispera./Dimmi, o luna: a che vale/Al pastor la sua vita,/La vostra vita a voi? dimmi: ove tende/Questo vagar mio breve,/Il tuo corso immortale?
(Giacomo Leopardi, Canto notturno di un pastore errante dell'Asia, in Canti Pisano-recanatesi, 1829/30, prima pubblicazione Firenze, 1931)

Lo sapete, signora Inez, che per la Gloria di nostro Signore la Chiesa deve stare sempre dalla parte del più forte.
(Aguirre furore di Dio, regia di Werner Herzog, Germania Ovest, 1972, Gaspar de Carvajal [Del Negro] a Inez [Helena Rojo])

Antonio Loru

Premetto, non prometto, penso, stavo per dire, per atavica abitudine, *credo*, riflesso condizionato culturale; ma da tempo mi son ripromesso di esiliare la parola credo dal mio vocabolario pratico, devo tenerne conto da storico della filosofia, per quel poco che conosco non si può dare ragione del nostro spirito occidentale, se non si ri-conoscono le forme in cui il credere si è concretizzato nella nostra realtà, con effetti per tanti aspetti, ma non per tutti, devastanti per il progresso dello spirito, nazional popolare, sovranazionale, e chi più ne ha. Progresso che non si può fermare, ma rallentare si. Le generazioni che abitano tempi più che liquidi vischiosi, scontano l'essersi ri-trovati gettati in un tempo che ha l'aspetto, la condanna percepita del non poter essere altrimenti, e vivono una non vita, bellissimi insetti, pesci o rettili invischiati nell'ambra, oggetto e motivo interessantissimo di studi per i futuri archeo-zoologi e i paleo-antropologi. Questi siano giorni di dominio sulle nostre società civili delle più scaltre forze dell'oscurantismo che da secoli agiscono, fanno e disfano la trama del tessuto sociale, in Italia in maniera badiale più che altrove in Europa e nel mondo, perché, per antica tradizione, noi: *o Franza o Spagna, purché se magna!* La vulgata vuole che a coniare questo *cammeo* sia stato Francesco Guicciardini, progenitore della storiografia moderna, oggi quasi dimenticato, al contrario del suo rivale, Niccolò Machiavelli, forse a causa dello sprezzante giudizio che sulla *tenuta morale*, sull'*assenza nella sua analisi politica di partigianeria*, di *prese d'atto*, espresse Francesco De Sanctis. Disvalore comune agli italiani, rilevato nell'Ottocento dal letterato irpino, nel tramonto dello stesso secolo dal monregalése Giovanni Giolitti: *governare gli italiani non è difficile, è inutile!* Ricordate i vecchi uffici di collocamento? Uno per paese. Aperti ogni giorno feriale. L'impiegato presente allo sportello: una figura familiare, come l'impiegato dell'anagrafe, dell'abigeato, il farmacista e il parroco. Era un posto di lavoro: uno vale uno, nei piccoli centri, un paese, un impiegato. Non esistono più, sostituiti dai Centri Territoriali per l'Impiego, uno per territorio. È il progresso, la razionalizzazione, il taglio agli sprechi, vuoi mettere? Riempie di più la bocca, e svuota i cervelli: *centri territoriali per l'impiego*, in breve *CTI*, pare un tram, altro che ufficio di collocamento, *UC*, sembra la corrente di un partito del dopoguerra! Pare che l'incombenza dei sorpassati uffici, così come altre, in tempi remoti, (cinquanta anni fa), svolte dalla politica sindacale, sia stata presa in carico dalle parrocchie. Sempre più il parroco passa più ore nel bureau ch'è sempre presente dietro l'altare, a ricevere mamme, spesso nonne; che vanno a chiedere? A invocare? Chissà! Lavoro, per i figli, i nipoti? Non sarebbe una novità. Negli Anni dal Cinquanta al Settanta del secolo scorso, durante la grande industrializzazione e la riforma agraria, si andava dal parroco a chiedere raccomandazioni per le assunzioni; ma non solo dal parroco: una quota al Sindaco e al Comitato Centrale Comunista e Socialista locale, ai notabili democristiani, non sempre in accordo col reverendo o il Monsignore, al farmacista, ai vecchi prinzipàles. La grande industria è un lontano ricordo, il lavoro nelle campagne è completamente deregolato, il pubblico impiego chiude gli accessi, i finanziamenti affluiscono copiosi al volano dell'attuale economia, dalle nostre parti: l'assistenza alla persona, il volontariato professionale, l'accoglienza; un mare di soldi, è qui il lavoro. A chi fanno capo tante imprese, fondazioni, cooperative che svolgono la loro opera in questi settori nevralgici, e strategici, dell'economia italiana? Fate Vobis! Continuiamo a guardare la luna e la marea che avanza, continuiamo a non chiederci se la luna e le sue fasi siano in qualche coniùgio con la marea, *Che fai tu, in ciel, dimmi che fai,/Silenziosa luna?* Noi qui sulla terra bagnata dal mare, che facciamo? Continuiamo a non vedere un potere che cresce fino al dominio incontrastato e un potere che cala; uomini, sette, congreghe, chiese, che dicono di prodigarsi per i poveri, e i poveri come i pani e i pesci di Gesù di Nazareth per miracolo si moltiplicano; dicono di agire per vincere l'ingiustizia nel mondo, e le ingiustizie, più salgono in alto e sempre nel nome dell'Alto, par che aumentino. Dopo il Congresso di Vienna, sono migliorate le condizioni dei popoli europei, quando le vecchie case regnanti hanno posato di nuovo sugli scranni del potere i loro fondoschièna altrimenti detti *buonasorte*, con la benedizione dell'allora Santo Padre di Roma, (Pio VII, al secolo Barnaba Niccolò Maria Luigi Chiaramonti: quanti nomi per l'umile servo dei servi di Dio! Chissà di che estrazione sociale era?), rimesso anche Lui sul trono, dopo lo spaghetto repubblicano, e che però non aderisce alla più mostruosa delle creature del Congresso di Vienna del 1814, *La Santa Alleanza*, ma solo perché non vuole mischiarsi a Luterani e Patriarchi d'Oriente, o non è così? Sono diminuiti i crimini, le porcate del fascismo, quando il Santo Padre di allora, nel 1929, firmò il concordato con il Regime, o sono aumentati? *En passant*, i nazisti tedeschi sono diventati buoni dopo la firma del Concordato con la Santa Sede, perché tra Santa Sede di Roma e Germania nazista di Hitler nel 1933, fu firmato un Concordato: Il Reichskonkordat, da Eugenio Pacelli, futuro Papa Pio XII solo 6 anni dopo, e Franz von Papen, per conto di Pio XI e del Presidente tedesco Paul von Hindenburg, (solo due anni dopo, nel 1935, il Regime nazista varava le Leggi razziali di Norimberga, nel 1938 fatte proprie anche dai vicini di casa romani dei successori di San Pietro). Il concordato tra la Germania e la Città dello Stato del Vaticano è tuttora valido; lo sapevate? Francesco, *il Papa comunista*, penso di si. E dopo la fine della guerra, il trasferimento armi e bagagli del Concordato clerico-fascista dentro la Costituzione Repubblicana e democratica, permesso, e quindi voluto, dal bizantinismo dei comunisti togliattiani, ha reso forse l'Italia a *dittatura democristiana*, *il vero fascismo*, sosteneva Pier Paolo Pasolini, non io, ci mancherebbe, più libera e soprattutto più giusta? E quando anche il socialista mangia preti, Bettino Craxi, che mostra gli attributi agli americani, a Sigonella nel 1985, senza paura anche

Il Reichskonkordat è il concordato tra la Santa Sede e la Germania nazista. Fu firmato il 20 luglio 1933 da Eugenio Pacelli, il futuro papa Pio XII, e da Franz von Papen per conto rispettivamente di papa Pio XI e del presidente tedesco Paul von Hindenburg.

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

se di fronte si trova un pistolero di grande esperienza cinematografica, Ronald Reagan, con La Chiesa Cattolica ribadisce tutte le *guarentigie* concordatarie? E oggi, che in TV i preti veri, o i preti ex spaghetti western, le suore show girl, cicloniche conventuali o teutoniche badesse, leggono pure le previsioni del tempo, oggi che nelle scuole i Pastori del gregge del Signore e i loro aiutanti in campo impongono pesantemente la loro presenza, entrano e escono quando gli pare, che negli ospedali detengono il monopolio delle coscienze di tanti medici, obiettori di coscienza, appunto, ce la passiamo bene, in Italia, per non andar lontano? Ce la spassiamo alla grande? Al di là della *retorica della speranza*, che speranze, (in concreto, *qui* su questa Terra *e adesso*, e non nel cielo dei desideri, in quelle proiezioni psichedeliche che per brevità chiamiamo paradiso), hanno i giovani? Tra parentesi: vogliamo smetterla, *tutti*, di chiamarli, *i nostri*, giovani! Luogo, libro, film? Domanda alle quali ognuno, come il Dottor John Holliday-Kirk Douglas in *Sfida all'O. K. Corral*, (western del 1957 diretto da John Sturges, con Burt Lancaster e Kirk Douglas) risponde *con le carte che gli hanno dato*, Paolo Mieli che imperversa a tutte le ore nella tv di Stato, con le sue, nelle sue trasmissioni di pseudo storia, noi con le nostre, meno fantasmagoriche, più paesane. Luogo: certamente Roma e la sua e l'enclave di San Pietro, dal 1929 in poi, per accordi tra il governo fascista, la succube monarchia italiana e la Chiesa cattolica romana, Città dello Stato del Vaticano; postazioni privilegiate per vedere da vicino, toccare con mano, quanto i successori di Pietro facciano il bello e cattivo tempo urbi et orbi. Libri, in realtà: *I segreti del Vaticano. La Santa Sede e il nazismo*, di *Pierluigi Tombetti*, *edizioni Arkadia, Cagliari, 2015.* Si parla dei rapporti intercorsi tra i massimi esponenti della Chiesa cattolica con il regime nazista tedesco, ma anche di quelli, secondo l'autore intercorsi tra ministri secolari e regolari cattolici con gli ultras nazifascisti ustascia croati, libro corredato da un'Appendice iconografica di ben 50 pagine. Durante la Seconda Guerra Mondiale, (stime della *United States Holocaust Memorial Museum* di Washington, Museo Ufficiale dell'Olocausto negli USA), dal regime degli ustascia, dello Stato Indipendente di Croazia, collaborazionista delle forze di occupazione nazifasciste in Jugoslavia, furono uccise tra le 330.000 e le 700.000 persone, 250.000 furono espulse e altre 200.000 costrette a convertirsi al cattolicesimo. Tutte vittime di etnia serba, molti ortodossi, e 37.000 ebrei. L'altro, di *Sergio* e *Beda Romano*, babbu e fillu, ex ambasciatore il primo, corrispondente da Bruxelles per il Sole 24 ore Beda, si intitola, *La chiesa contro. Dalla sessualità all'eutanasia tutti i no all'Europa moderna, Longanesi, Milano, 2012.* Veramente interessantissimo. Infine i film: *Amen* di *Constantin Costa-Gavras* e *Novecento* di *Bernardo Bertolucci*. Il film del regista greco-francese è un terribile j'accuse del silenzio della Chiesa cattolica su quanto stava succedendo agli ebrei in Germania e nell'Europa occupata dal nazismo. Basato sull'opera teatrale *Il Vicario* di *Rolf Hochhut* del *1963*, girato nel 2002 in Germania, Francia e Romania, (i palazzi del Vaticano sono stati ricreati nel palazzo di Nicolae Ceaușescu a Bucarest), è un film di denuncia, anche se non rinuncia del tutto all'invenzione poetica, (il personaggio del giovane prete gesuita è un personaggio di fantasia), ma Kurt Gerstein, ufficiale delle SS e membro dell'Istituto di Igiene delle Waffen-SS è realmente esistito. Da vedere assolutamente per capire di che cosa stiamo parlando. *Novecento Atto I* e *II* del regista italiano recentemente scomparso è il più grande affresco poetico sul Novecento italiano mai realizzato prima, e anche dopo, corrisponde per intenderci all'affresco del Seicento italiano-lombardo realizzato da Manzoni con I promessi sposi. Entrambi i poemi sono di parte, certo, ma la poesia è scelta di campo, è geneticamente partigiana, il poeta è artefice, crea secondo un suo modello ideale. In tutto lo scorrere del film, lo svolgersi della storia, la Chiesa cattolica è presente con scelte ben precise: innalza alti inni di gioia alla nascita di un nuovo padrone, festeggia l'evento con riti religiosi e gozzoviglie civili, che si ripetono identici ai matrimoni, dei padroni, accoglie nelle sue basiliche gli agrari preoccupati e i giovanotti squadristi che si offrono di mettere a posto i comunisti che vogliono sovvertire l'ordine verticale stabilito da Dio, come in cielo così in Terra; e quando qualcuno stanco dei soprusi e delle porcherie fasciste, gli stupri e le violenze, li denuncia in confessione, non ascolta, e per non sentire, innalza con voce stentorea canori salmi rituali al Signore. Luoghi, libri e film che con la forza degli argomenti dimostrano che la Chiesa cattolica, nel nostro caso, è sempre stata, è, al fianco dei potenti, delle classi dominanti. Certo, ha un grande attenzione verso i poveri, i malati, l'umanità in difficoltà. Ha un vero e proprio interesse verso i derelitti: bisogna crearli, e sempre in numero crescente, i poveri, i malati, i disagiati, i derelitti. Ne va della sua esistenza.

Antonio Loru

La bustina del Dott. Tzira Bella

Scrivete a: Dott. Tzira Bella, C/O Laboratorio Veterinario della Dott.ssa Zira, Planet of the Apes

Il Dott. Ubaldugo Tzira Bella

Primo bollettino medico: niente paura, non è provato in letteratura scientifica che la testa di un appartenente alla specie Homine Orator sia un organo necessario alla vita, costoro possono vivere tranquillamente senza bisogno di usare la testa, il loro cervello, un piccolissimo organo atrofizzato, non espleta funzioni vitali; è un fenomeno ch'è allo studio in tutti gli istituti di ricerca del mondo, fioccano le pubblicazioni nelle più prestigiose riviste scientifiche.

Bossi cade in casa e sbatte la testa

Niente di serio

Possono individui di una specie erroneamente ritenuta umana, campare anche fino al traguardo dei cent'anni e passa, pur essendo totalmente privi del sistema nervoso centrale, popolarmente detto cervello? Siamo ancora alle fasi embrionali della ricerca, ma le migliori menti scientifiche del mondo sono interessate al problema, e state certi che ne scopriranno delle belle. Qualcuno, ma il protocollo è poco chiaro, ipotizza per il genotipo *Ducibus Dedebantur* una linea evolutiva diversa rispetto a quella del comune homo sapiens sapiens. Secondo una suggestiva ipotesi, che però non è ancora suffragata da sufficienti prove, i politici di professione sarebbero cugini genetici, avrebbero cioè una linea comune di discendenza con le scimmie bonobo, forse anche una discendenza diretta da questi scimpanzé. Quello che non convince la comunità scientifica internazionale è che i bonobo sono senza ombra di dubbio animali di intelligenza superiore, gentili e accoglienti, le loro comunità sono del tutto aperte ai nuovi arrivati, che vengono accolti, alla loro maniera, con grandi manifestazioni di giubilo. Se davvero l'origine fosse comune, quando, come, e soprattutto cosa è successo ai politici di governo che allo stato attuale non possono vantare certo l'intelligenza e i comportamenti sociali delle simpatiche scimmiette? Vero è che tutta la teoria si basa sullo smodato amore per la *trifola* che accomuna bonobo e parlamentari scalda cadrèga. Non pare casuale che quest'ultimo incidente al Senatur sia occorso il 14 di febbraio, festa degli inzuzzurritti. Incidente analogo accadde all'Umbertun naziunal padan l'11 di marzo del 2004, ma solo perché, come lui stesso pare abbia confidato ad amici fidati, coi numeri non ci ha mai flirtato, e leggendo dal calendario, scambiò quella data con l'ormai passato 14 febbraio 2004. Cose che capitano. Auguriamo al vecchio aurìga del Carròccio un grande in culo alla balena, che in bocca al lupo sarebbe pericoloso. Il cielo non voglia. Facciamo le Corna.

Il Dott. Tzira Bella

Sennon L'è Siuppa L'è Pen Bagnà Orco Can

Roma. Tra il Quarticciolo e il West. La storia di Remo Capitani

Dario Mariani

Il 20 aprile del 1944, a piazza dei Mirti, un gruppo di uomini a cavallo consegna agli abitanti di Centocelle una mandria di mucche, le hanno requisite verso Tivoli, gli uomini a cavallo sono di Bandiera Rossa e della Banda Napoli (socialisti) e da mesi sfamano le famiglie dell'ottava zona oltre a dare filo da torcere ai nazisti. L'operazione si chiamerà "la grande cavalcata". La scena ce la immaginiamo come la fine di uno spaghetti western: una nube di polvere e il frastuono degli zoccoli che mano mano sono più vicini, i partigiani con una mano sulle redini e l'altra sulla pistola, Piazza dei Mirti sterrata ed assolata, prima incredula e poi festante. Chissà se tra gli uomini a cavallo quel giorno c'era anche Remo Capitani, 17 anni, del Quarticciolo. Dall'inizio dell'occupazione tedesca è attivo nella banda Napoli (con Giuseppe Albano, appunto il Gobbo del Quarticciolo) e già ha avuto modo di conoscere "i metodi dello sceriffo", arrestato dai tedeschi e torturato è riuscito a scappare da via Tasso. Quello che è certo è che Remo Capitani dei film western farà il proprio mestiere. Finita la guerra al Quarticciolo manca tutto, dalle fogne all'acqua corrente, chi ha combattuto i tedeschi viene perseguito dalle autorità giudiziarie della nuova repubblica nata dalla resistenza, i carabinieri effettuano periodicamente rastrellamenti che spesso culminano con scontri a fuoco con gli abitanti e arresti di massa. Andare a cercare fortuna altrove, magari in America, per chi non ha niente è impossibile. Ma è l'America a bussare alla porta del Quarticciolo: gli studi di Cinecittà sono a 10 minuti a piedi e in quegli anni si girano i grandi kolossal in costume. Remo si inventa un mestiere, parte da stuntman e finisce nella stiva della triremi di Ben Hur, fa il pirata in Totò contro il Pirata nero, fa la controfigura di Orson Wells. Ma Remo è cresciuto tra città e campagna, nella borgata che sembra un pueblo. Le case basse e le strade sterrate, piazza del Quarticciolo su cui si affaccia la casa dello sceriffo (l'ex questura) e i bar con il doppio ingresso: davanti con il portico proprio come quello dei saloon e dietro, per uscire senza dare nell'occhio. Remo è nato per i western. *Dio perdona, io no*, *I quattro dell'Ave Maria*, *Django* e poi *Lo chiamavano trinità* con Bud Spencer e Terence Hill dove interpreta Mezcal. Per tutti gli anni sessanta e settanta porta gli stivali e il cappello da cowboy, poi il genere declina, il cinema italiano entra in crisi e anche il Quarticciolo non è più lo stesso. Alla fine Remo se ne va il 14 febbraio del 2014, dopo aver recitato anche in *Gangs of New York* e nella *Passione di Cristo*. Mel Gibson gli aveva dato il ruolo del ladrone. La sua incredibile vita racconta che i partigiani borgatari assomigliano un po' ai briganti in Palestina, ai Messicani, agli schiavi nell'antica Roma, ai pirati, ai poveri di New York: in comune hanno le mani grosse e i baffi folti, hanno il sorriso di Remo Capitani.

Dario Mariani

Quasi 65 anni, romano ritiratosi in campagna, bancario finalmente in pensione, sedicente "esperto", piu' giusto dire "dilettante appassionato", di politica (ma rigorosamente senza partito), letteratura, musica, cinema, costume e storia contemporanea.

Parleremo di Roma Partigiana con Davide Conti mercoledì 2 Maggio, ore 17.00 Roma facoltà di lettere, università La Sapienza, Aula a Vetri.

Remo Capitani, conosciuto anche come Ray O'Connor (1927 – 2014), conosciuto come il 'Mezcal' (il ladrone messicano de 'Lo chiamavano Trinità') del Quarticciolo. Più di trecento film: dal western spaghetti con Terence Hill e Bud Spencer a Martin Scorsese a 'La passione di Cristo' di Mel Gibson, passando per Frà Tazio da Velletri (1973)

Il professore e il pazzo

Titolo originale: The Professor and the Madman. Regia: Farhad Safinia. Interpreti: Mel Gibson, Sean Penn, Eddie Marsan, Natalie Dormer, Jennifer Ehle, Steve Coogan. Durata: 124' (2019)

Paola Dei

Ambientato nel 1878 e tratto dal libro di Simon Winchester: *"Il chirurgo di Crowthorne: una storia di omicidio, follia e amore per le parole"* con la regia di Farhad Safinia (accreditato come P. B. Shemran), che per Gibson ha co-prodotto e co-sceneggiato *Apocalypto*, con la partecipazione di due premi Oscar: Mel Gibson e Sean Penn, *Il Professore e il pazzo* narra le vicende realmente accadute di due studiosi che si incontrano e che in maniera del tutto improbabile riescono a legare indissolubilmente le loro vite per realizzare una delle Opere più complesse della lingua inglese; la prima edizione dell'Oxford English Dictionary, un lavoro monumentale che riuscì a vedere la luce grazie ad una collaborazione. I personaggi sono James Murray interpretato da Mel Gibson e William Minor interpretato da Sean Penn. Il primo é un autodidatta poliglotta e filologo scozzese con una conoscenza enciclopedica, l'altro é un dottore rinchiuso nel manicomio criminale di Broadmoor in seguito all'omicidio di un passante, compiuto per errore e scambiato da Minor per il suo persecutore immaginario. L'omicidio lasciò la moglie dell'innocente passante vedova e con sei figli da sfamare. Una storia dalle atmosfere che trasudano di dolore, sensibilità, tenerezza, soprattutto per l'amicizia che nasce fra i due uomini capaci di oltrepassare macerie mentali e ameni luoghi della cura dove le acerbe di una vita vengono ulteriormente massacrate con quelle cure controverse contro le quali tanto si batté Franco Basaglia insieme a tutta la psichiatria democratica. Come non associare tutto questo alla canzone di De André che recita: *dai diamanti non nasce niente dal letame nascono* i fior. Questo é infatti quanto accade nell'opera che vede nel mondo degli intellettuali di Oxford emozioni e sensazioni dettate da invidie, competizioni, tentativi di boicottamento ai danni del professor Murray mentre in quello del manicomio criminale di Broadmoor vissuti intensi, tenerezze, amore e amicizia vera. Una differenza che il regista evidenzia attraverso un contesto sociale competitività e quello del valore reale, della lealtà, della sofferenza. Forse ciò che accomuna i due uomini é proprio questo; il coraggio e il rispetto per l'altro. Come si puó parlare di rispetto per l'altro raccontando le vicende di Minor, un assassino che uccide a sangue freddo? Ma Minor uccide in preda ai sintomi della sua malattia che sembra diminuire quando con tanta enfasi invia oltre 10.000 voci a Murray che aveva chiesto aiuto a tutti i cittadini per la realizzazione della gigantesca opera della lingua inglese. "Quando leggo sono libero. Nessuno mi insegue" E la frase sembra fare da eco ad un'altra: "In ognuno di noi risiede una buona dose di pazzia conviverci è obbligatorio per essere consci di Sè". La vita di Minor si trasforma ulteriormente quando decide di dare tutti i suoi averi alla vedova del passante ucciso. La donna in un primo tempo rifiuta ma poi intenerita dalla sofferenza dell'uomo che le ha ucciso il marito e in grosse difficoltà economiche accetta l'offerta e inizia a frequentare l'uomo in manicomio. Tutto sembra propendere verso una soluzione positiva fin quando la figlia della donna che su consiglio del dottore che ha in cura il dottor Minor, si reca all'Ospedale insieme ai suoi fratelli, gli dà uno schiaffo. Sensi di colpa, sofferenza, punizioni corporali fanno piombare l'uomo in una profonda prostrazione mentre Murray cerca in ogni modo di riportarlo all'entusiasmo di quando freneticamente cercava parole del lessico britannico. Ma Minor é nel buio e anche Murray sta per cedere ai complotti di colleghi che usano metodi non proprio ortodosso per impedire al professore di raggiungere il meritato successo per il suo duro lavoro. I due per un periodo si perdono di vista immersi ciascuno nel buio delle loro vite ma nulla potrà ormai ostacolare un'amicizia destinata a superare le barriere sociali e architettoniche che li separano. Murray riesce infatti a portare a termine il lavoro é spronato dalla moglie anche a salvare Minor dalle cure violente e distruttive alle quali viene sottoposto. Come non commuoversi davanti a questa storia vera che mescola tenerezza, timidi approcci amorosi, storia della letteratura e pregiudizio. Impossibile non innamorarsi dei due personaggi principali e non provare antipatia per coloro che tentano di ostacolare la competenza e la sana ambizione, impossibile non provare disgusto verso quei metodi così incivili con i quali nell'Ospedale ritenevano di poter curare le ferite di un'anima infierendo ancora contro la stessa anima. C'é tanto in questo film, c'è la storia di due vite, la storia di amori impossibili, la storia di una malattia, la storia della letteratura, la storia dei manicomi, e andando oltre alle recitazioni un pó troppo calcate dei due personaggi giudicati gigioneggianti, andando oltre alla retorica di alcune scene, alle parti didascaliche, si riescono a percepire le atmosfere di un incontro rimasto indelebile negli anni. "Di cosa avete paura? Che un uomo malvagio possa redimersi?" dice Murray evocando una frase ad effetto, sì certo, ma che a sua volta evoca profonde riflessioni sul fatto che la bontà e la vera cultura possano far più paura della malvagità, dell'arrivismo e dell'ostentazione della cultura fatta di stereotipi e falsi miti.

Paola Dei

Ricordi?

Il secondo lavoro del regista Valerio Mieli è una prova rara di sperimentazione italiana; presentato a Venezia e uscito il 21 Marzo distribuito da BIM, è retto da un ottimo lavoro di squadra, grazie alle intense prove di Luca Marinelli e Linda Caridi, oltre che a un montaggio di Desideria Rayner calcolato (perfettamente) al millesimo e alla fotografia (Daria D'Antonio) fatta della stessa materia evanescente dei sogni e della memoria. Mentre dietro la macchina da presa si nasconde un talento sempre più grande.

Ricordi?
sbocciavan le viole
con le nostre parole
"Non ci lasceremo mai, mai e poi mai"

"Siamo fatti di memoria, siamo insieme infanzia, adolescenza, vecchiaia e maturità"
Federico Fellini

Giulia Marras

Il cinema è l'arte per eccellenza che parla necessariamente di tempo, attraverso il tempo stesso, che lo caratterizza come principio fondante; trattandosi di immagine in movimento, il cinema dispiega il tempo, lo frammenta e lo amplia, inevitabilmente riflette sul tempo. Il cinema di Valerio Mieli lo fa in maniera esplicita: solo al suo secondo lungometraggio, è già un autore consapevole di frammenti, attimi e attese, di discorsi amorosi. Il suo primo film Dieci inverni narrava infatti la storia di una relazione cercata, repressa, inseguita nel corso di dieci anni, tra bivi che mano a mano separano e riuniscono gli amanti mancati. Con una coincidenza curiosa, sono passati esattamente altri dieci inverni prima di un'altra storia d'amore, di un'altra elaborazione temporale di sentimenti per immagini. "Volevo tentare un film in soggettiva emotiva": così Mieli introduce Ricordi, presentato alle Giornate degli Autori e vincitore del Premio del Pubblico. Così traghetta lo sguardo dei suoi due personaggi, ognuno perso nella propria memoria che percorre a ritroso la storia del loro incontro, dell'innamoramento, dell'abbandono. Entrambi con le proprie differenze e interpretazioni del passato, della vita. Lui e lei non hanno nome. Lui è un malinconico professore, ossessionato dai brutti ricordi e incapace di credere al futuro. Lei è una serena illusa, ignara della tristezza e perennemente fiduciosa nel prossimo. Non si tratta di una semplice struttura di flashback e flashforward ma di una spirale in cui il presente non esiste ed è sostituito da un susseguirsi di momenti rivissuti da diverse angolazioni e soprattutto da diversi occhi. Anche i ricordi di un solo personaggio cambiano da un attimo all'altro: perché se è vero che tra di noi tendiamo a ricordare certi particolari piuttosto che altri, è vero anche che col tempo i nostri stessi ricordi sfumano e cambiano; emergono nuovi elementi, nuove sensazioni a essi legati. Alain Resnais diceva che il cinema era il mezzo migliore per replicare il funzionamento psichico: pur avvicinandosi più al guizzo stilistico e immaginifico di Michel Gondry, Mieli abbraccia il pensiero del regista della Nouvelle Vague e gira un film completamente interiore, dove ciò che si materializza sullo schermo potrebbe essere accaduto in un mondo esterno ed oggettivo. Come Resnais, non è realmente interessato ai personaggi, tanto da non assegnargli neppure un nome, come i protagonisti di Hiroshima Mon Amour o L'anno scorso a Marienbad. Per dirla alla Deleuze, che aveva inserito Resnais tra i maestri della costruzione dell'immagine-tempo, dopo Orson Welles, la spirale di Ricordi? procede attraverso la "coesistenza di falde di passato", creando "una memoria-mondo a più personaggi e più livelli che si smentiscono, si denunciano, si ghermiscono". Mieli non solo viaggia tra la dialettica dei ricordi dei due personaggi principali ma mette in scena che una sfera del pensiero più individuale, come la rappresentazione mentale di una scena del Barone Rampante di Calvino o del vortice emotivo, sfumato e compresso in pochi istanti, della propria memoria infantile. Si compie qui un vero e proprio errando di ricordi, tra canzoni dimenticate, finali di film confusi, persone scambiate; nonché ritorni continui al passato, per non scordare nulla di ciò che è stato e non potrebbe essere più, esattamente come succedeva in Eternal Sunshine of the Spotless Mind (Se mi lasci ti cancello) di Gondry; se Jim Carrey correva letteralmente tra le stanze della mente per tenersi stretto ricordi anche scomodi, qua Luca Marinelli, in una delle scene più belle, in una profumeria, reale o immaginaria che sia, si affida semplicemente all'odore nella ricerca di abbracci, baci e amori perduti.

Giulia Marras

La parola e la trama – Dal teatro al cinema

Carmen De Stasio

Il tempo e lo spazio acquisiscono solidità nell'accezione delle faccende consuete, ma mantengono una dimensione eterea e distaccata se considerati nell'estremizzazione immaginale di parola e trama. Nell'attualità tesa al visuale, laddove l'esistente non sempre si coniuga con verificabilità, tanto il tempo-parola che lo spazio-trama colgono realtà rapidamente riflesse in aspetti che restano imbrigliati in un'evanescenza tutt'altro che tendente a saziare la curiosità e l'attesa, convergendo nell'espressione desiderale e topica di un'invenzione da vivere con discutibile distacco. Un distacco che sovente s'interpone tra quella che è intesa come magia – nel caso del cinema – e di realtà figurale e meramente intellettuale nella sua espressione, nel riferimento al teatro. In ogni caso, di distacco si tratta allorquando sia il tempo-parola che lo spazio-trama vengono correlati a quanto si vive seppur indirettamente, ovverosia, come solchi immaginali tanto che si prospetti la dimensione teatrale, che cinematografica. In entrambi i casi si tratta di trasposizioni sceniche complesse in una finitezza a regime che dispone, per un verso, una concretezza immediatamente rilevabile nella posizione frontale rispetto a un palcoscenico sul quale le azioni si aprono dal vivo, nel caso del teatro; e che dispone dinnanzi a uno spazio che conquista una dimensione non quantificabile, invece, al cinema, dove l'immaginazione, proprio in virtù della limitazione temporale, si dilata, senza per altro risolversi, in una circolarità necessaria a congegnare simultaneamente non soltanto l'eventuale scenario appagante quanto anche enigmatico, basato, cioè, su una visualità che colma con lo strumento immaginale le alterità invisibili e che, d'altro canto, si solidificano dinnanzi a un palcoscenico che tutto deve contenere. E allora, dove divengono consistenti le differenze e, soprattutto, come offrire un'alterazione sensibile affinché dall'opera realizzata in funzione di uno spazio limitato a tre dimensioni chiuse si possa consentire la diffusione di una fantasia in grado di mediare con la fissità dello sguardo e giungere poi a colmare gli spazi intellettualmente interattivi? Ancora una volta sono in scena tempo-parola e spazio-trama. Intesi nel vortice di azioni sviluppate secondo una trama specifica e come luogo di svolgimento visuale, entrambi si distribuiscono come momenti particolari integrati da ambiti di scelta: l'uno (il cinema) inteso dal regista e sviluppato in una traiettoria impossibile da individuare in maniera estemporanea; l'altro (il teatro) promosso da un pubblico innumerabile, correlato ad un anonimato avvolgente ed esso stesso avvolto nell'oscurità di una sala. Che si tratti di teatro o di cinema – senza considerare la misurazione del valore tanto di un'opera rappresentata dal vivo, che di una realtà altra espressa su un pannello frontale intangibile – il pubblico si formula in un'interezza quasi magmatica e a nulla vale se non l'etereo chiedersi di come nella sua totalità si possa estinguere l'unicità corporea e distinguere identità specifiche, provenienze e quant'altro. Resta la sfericità priva di numeri e di nuclei, con l'equivoca richiesta sospesa di quali personalità si componga quell'insieme complesso e, soprattutto, dotato di duttilità. Una dimensione esaustiva rimanda a una realtà che resta, nuovamente, altra e, talora, appiattita. Epperò, sovviene un nuovo quesito: che si tratti, cioè, di vera omogeneità di interessi e che tra tali interessi emerga una qualifica che assolva qualsiasi criterio tendente a soddisfare un qualsivoglia equilibrio si cimenti per spiegare il motivo per il quale l'opera attragga. Invero, l'equilibrio della struttura (tanto teatrale, che cinematografica) è disposto da un'organizzazione che con distintiva discrezionalità corrisponde non tanto al piacere, quanto all'accorgimento che propende da una parte o dall'altra in ordine alla tipologia dell'esecuzione. E forse sta in questo l'assoluzione o meno del dilemma: se, cioè, in altro modo, la trasposizione cinematografica riesca a conciliare la vitalizzazione di una realtà conferita sul palcoscenico teatrale, o, piuttosto, venga a disperderne il quid introspettivo, pulsionale, in linea con le attese silenti di coloro i quali siano in attesa di un'attività che promuova il proprio interesse. Quali, dunque, se non i riscontri degli effetti e delle tensioni nel percorrere la trama. Amalgamata a una sensibilità appercettiva, oltre la chiusura spaziale di un palcoscenico sovente la trasposizione teatrale risponde con assenze tuttavia enucleate nel rigore dell'attesa mentale, affinché alle assenze visuali non cedano le assenze prospettiche. Lo scenario varia totalmente nel cinema, là dove i luoghi mutano repentini, talora procedendo a sfoltire dialoghi e narrazioni che appesantirebbero oltre misura lo svolgimento. Nella sfericità delle occasioni, la prospettiva flette sulla variabilità; si dota di una dinamicità gestita da mezzi meccanici e mediatici, assolvendo alle mancanze che trattengono l'attenzione attraverso le parole ferme che animano lo spartito teatrale. E dunque, si parlerà di gesto e parola lucrosi nei termini di trama per il teatro e, per quanto afferisce il cinema, di meta-estensibile immaginazione volta ad amplificare luoghi e percorrenze che facilitino la dilatazione e la diluizione, allorquando necessaria, dei tempi. Su tutto prevale una calligrafia puntuale che consente di evitare l'attrito tra attesa e visualizzazione per accedere, infine, all'incanto che soltanto la mente individuale, allenata alla creazione incessante, può soddisfare per partecipare così alla continuità dell'aspetto essenziale del pensare, intorno al quale gravita l'universo di occasioni che l'intelligibilità allena allo scibile.

"Hamlet" (1996) di Kenneth Branagh

"Miseria e nobiltà" (1954) di Mario Mattoli

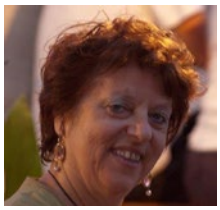
"Un americano a Parigi" (1951) di Vincente Minnelli

Carmen De Stasio

** Prossimo numero: Il silenzio, la pausa e l'attesa nell'immaginazione*

Stanley Donen

Un grande artista americano



Maria Cristina Nascosi

Scomparso pochi mesi fa, Stanley Donen, fu, con Gene Kelly, co-creatore di uno dei capolavori del genere *musical*, *Un giorno a New York*. Di esso entrambi furon anche i coreografi. Donen è il regista e, per l'appunto, coreografo americano che spesso venne definito 'il re dei musical hollywoodiani', uno dei padri fondatori di un genere che ebbe un successo planetario all'epoca, poi cadde un po' nel dimenticatoio. Grandi registi, ancor più grandi musicisti, tra cui val la pena di ricordare almeno Cole Porter e George Gershwin, ne furono grandi *testimonials*. Qualche anno fa, a Venezia, con *La la land*, di Damien Chazelle, fu riesumato ed è stato ancora un successo, anche se gli interpreti non son sicuramente all'altezza di quei grandi che l'avevano 'inventato'. Nato il 13 aprile 1924 a Columbia, nella Carolina del Sud, da genitori di religione ebraica, Donen si trasferì molto giovane a New York e a soli 16 anni iniziò la sua carriera come ballerino nello spettacolo *Pal Joey* di Rodgers e Hart dove recita assieme all'amico Kelly. Nel 1943 venne assunto dalla Metro Goldwyn Mayer come coreografo, apparendo assieme a lui in *Cover Girl* nel 1944. Dirige il suo primo lungometraggio nel 1949, *On the Town*, un *musical* molto ambizioso, musicato da Leonard Bernstein, ambientato a New York: il primo *musical* girato in esterni. Stanley Donen ha diretto una trentina di film. Ha preso un Oscar solo alla carriera nel 1997. Ad un certo punto della sua carriera professionale, Donen passò alla commedia romantica. E nasce un'altra incredibile *liaison* artistica con Cary Grant, attore eclettico - non a caso il britannico Archibald Alexander Leach veniva dal circo dove aveva lavorato come acrobata - impagabile feticcio anche per Alfred Hitchcock, come è noto. Così nel 1958 recita con Donen per la Warner Bros in quella pellicola splendida che è *Indiscreto*, in coppia con Ingrid Bergman: in essa, ad un certo punto i due ballano, felici come se recitassero, per un attimo, in un musical della MGM, una scena che da sola sarebbe da Oscar, con un Cary Grant infantilmente felice che ironizza ed auto-ironizza sul proprio goffo personaggio dinanzi agli occhi di una quasi esasperata Ingrid che sta solo aspettando, con impazienza, di smascherare il suo doppiogiochismo di scapolo/marito o viceversa. A seguire i due si ritrovano per *L'erba del vicino è sempre più verde*, girato nella perfida Albione, co-protagoniste due attrici mitiche come Deborah Kerr e la shakespeariana Ophelia-Jean Simmons, cui fa da ottimo contraltare una 'magnifica preda' come l'americano Robert Mitchum - i due mondi, uno 'figlio' dell'altro, che si contendono lo scettro dell'eleganza e dello stile anche performativi. E tre anni dopo, nel 1963, un altro cult-movie, *Sciarada*, con una sempre evanescente e filiforme Audrey - Sabrina post-litteram, quasi ancora modella di Givenchy, ed altri comprimari di gran rilievo come James Coburn, George Kennedy, 'braccio-di-ferro', ed un Walter Matthau fuori dalle sue solite righe di comico ebreo di razza - l'altra eccezione simile era stata in Strangers when we met - *Noi due sconosciuti*, del 1960, di Richard Quine. Per *Sciarada* l'indimenticabile compositore Henry Mancini scrisse un tema musicale ed una colonna sonora tra le sue più commoventi. Enfin, a chi scrive, piace concludere con un ricordo personale di Stanley Donen, per un umile omaggio non solo a lui, ma anche alla grande Settima Arte di cui fu, per davvero, un grande rappresentante. Nel 2004, l'anno in cui gli fu attribuito il Leone d'oro alla carriera alla Mostra Internazionale del Cinema di Venezia, ebbi modo di parlargli, almeno per pochi indimenticabili minuti, in conferenza-stampa. E mi parve di aver comunicato - grazie a quelle poche frasi intercorse fra lui e me - con la Storia, con la Cultura, perché da tempo la Cultura, quella Cinematografica, è entrata nell'uso comune, nell'immaginario di chi può apprezzare quella Settima Arte, che contiene le altre sei che la precedono, perché tutte (e molto più) le contiene. Furono poche parole - dicevo - scambiate con un vero signore, un *gentleman* dello spettacolo che, innamorato delle donne, delle attrici che come Audrey Hepburn, Ingrid Bergman, Sofia Loren avevano interpretato i suoi film, eran per sempre rimaste nel suo raffinato ed affettuoso cuore di artista e di essere umano.

"Sciarada" (1963) di Stanley Donen

Maria Cristina Nascosi Sandri

Utopie, illusioni e underground nel cinema italiano degli anni Sessanta e Settanta

Pierfranco Bianchetti

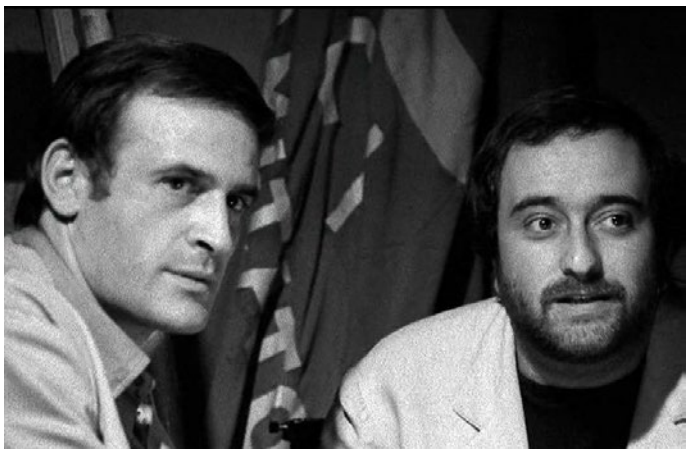
Negli anni Sessanta la società italiana sta attraversando un profondo mutamento di costume, di abitudini, di rinnovamenti. La vecchia Italia contadina si sta trasformando in un'Italia industrializzata. L'emigrazione dal sud al nord è in pieno svolgimento provocando nelle città settentrionali una vera e propria rivoluzione urbanistica e antropologica. I meridionali, che con il passare degli anni si integrano soprattutto nelle periferie delle metropoli, contribuiscono a formare una nuova nazione. Il cinema, come sempre molto attento alla realtà, è influenzato da questi cambiamenti che gli permettono di uscire da quel clima stagnante nel quale è immerso da tempo. Una situazione di stallo responsabile di fatto della mancata nascita come in Francia di un movimento d'avanguardia simile alla Nouvelle Vague. Sono gli anni del cosiddetto "cinema del centrismo" secondo il critico Lino Micciché; un cinema immerso nel grigiore che solo nel 1959 sembra avviato verso una rinascita. Dopo la caduta del governo Tambroni nel 1960 e la nascita del centrosinistra nel 1963, la produzione cinematografica è in pieno fermento. Nuovi giovani registi appaiono sulla scena. Marco Bellocchio scuote le coscienze e colpisce la critica con il suo *I pugni in tasca* del 1965, seguito due anni più tardi da *La Cina è vicina*, lucida analisi delle ipocrisie borghesi e di un velleitarismo rivoluzionario incapace di costruire una vera alternativa al potere dominante. Il clima culturale e sociale di irrequietezza di fatto si avverte ormai in tutto il cinema europeo. In Francia Jean-Luc Godard firma *La Cinese* e Alain Resnais *La guerra è finita*, mentre in Inghilterra Peter Watkins è l'autore di *Privilege*. Da noi nuova linfa arriva da Francesco Rosi, portatore di un cinema d' impegno sociale e civile che si manifesta già ne *La sfida*,1958; *I magliari*, 1959; *Salvatore Giuliano*, 1962; *Le mani sulla città*, 1963. Non da meno è Elio Petri, regista capace di esprimere un realismo interiore con *I giorni contati*, 1962; *Il maestro di Vigevano*, 1963; *A ciascuno il suo*, 1967, non dimenticando ancora Pier Paolo Pasolini, scrittore e letterato di grande talento e solida preparazione culturale in grado di travasare nel suo cinema i grandi miti della storia. La sua sensibilità lo porta a privilegiare gli aspetti di vita del sottoproletariato con *Accattone*, 1961 e *Mamma Roma*, 1962, ma è anche sensibile alle problematiche del Terzo Mondo con *Il vangelo secondo Matteo*, 1964. Di altro tenore è il pensiero cinematografico di Ermanno Olmi, grande documentarista e poeta della cinepresa, che trae ispirazione dalla sua esperienza di vita lavorativa iniziata come impiegato alla Edisonvolta a Milano prima di diventare in breve tempo il responsabile della Sezione Cinema dell'azienda. *Il posto*, 1961; *I fidanzati*, 1963; *Un certo giorno*, 1968, sono opere ancora oggi studiate nelle cineteche di tutto il mondo per la loro straordinaria riflessione sull' alienazione nel mondo del lavoro. E ancora indimenticabile è il cinema dei fratelli Taviani incentrato su di un'Italia che non si piega al sopruso dei potenti come in *Un uomo da bruciare*, 1961-62 dedicato al sindacalista siciliano Salvatore Carnevale in lotta con la mafia e *I sovversivi*, 1967, le difficoltà esistenziali e sentimentali di quattro militanti del PCI sullo sfondo dei solenni funerali di Palmiro Togliatti; un film, che fotografa con acuta limpidezza un'epoca, quella delle certezze ideologiche ormai essere messe in discussione. La ricerca di un linguaggio cinematografico profondamente diverso è quella di Nelo Risi, medico, cineasta, letterato, che nel 1968 realizza il suo secondo lungometraggio *Diario di una schizofrenica*, ricostruzione di un episodio avvenuto nel 1930 ed un caso famoso della letteratura medica psichiatrica. La pellicola è considerata uno degli esempi più

segue a pag. successiva

"I pugni in tasca" è un film del 1965, scritto e diretto da Marco Bellocchio

"Baba Yaga" (1973) di Corrado Farina

"Grazie zia" (1968) di Salvatore Samperi


"I sovversivi" (1967) di Paolo e Vittorio Taviani

"Il posto" (1961) di Ermanno Olmi

segue da pag. precedente

riusciti sul tema del disagio mentale e sulla psicopatologia. Nel panorama cinematografico di quegli anni emergono anche altri cineasti atipici, Tinto Brass, esordiente dietro la macchina da presa con *Ca Ira, il fiume della rivolta*, 1964, carrellata sugli orrori della guerra e Salvatore Samperi, autore nel 1967 di *Grazie zia*, con il quale amalgama l'impegno sociale e politico con l'erotismo aprendo poi la strada a un fortunato filone di commedie sexy di grande successo. Operando un po' ai margini dell'industria filmica altri registi sono alla ricerca di nuove strade espressive. Ingiustamente trascurato dai critici e dagli studiosi, Corrado Farina torinese, dopo una lunga carriera nel mondo della pubblicità e del documentario diventa all'inizio degli anni Settanta autore di due cult, *Hanno cambiato faccia*, 1971, Pardo d' oro al festival di Locarno, opera cult a tinte horror che racconta senza mezzi termini gli spietati meccanismi del mondo capitalistico e *Baba Yaga*, 1973, film psichedelico ispirato al personaggio di Valentina ideato da Guido Crepax, che ha conosciuto una nuova popolarità dopo l'uscita in Dvd. Farina, autore geloso della sua autonomia artistica, non ha esitato a

"Morire gratis" (1968) di Sandro Franchina

scontrarsi con produttori e distributori che in qualche modo lo hanno costretto all'emarginazione. Anche Sandro Franchina, già attore bambino in *Europa '51* di Roberto Rossellini, nel 1968 gira un unico lungometraggio *Morire gratis*, on the road girato con pochi mezzi e mai distribuito in Italia, metafora sull'irrequietezza di una generazione, quella del '68 pronta ad esplodere. Impossibile dimenticare soprattutto Alberto Grifi, storico filmmaker, cui si deve una coraggiosa sperimentazione. Nel 1965 gira *La verifica incerta*, in collaborazione con Gianfranco Baruchello, un'opera fatta con collage di materiali tratti da spezzoni di pellicole destinate al macero e nel 1975 insieme a Massimo Sarchielli, *Anna*, la vera storia di una ragazza minorenne incinta che vagabonda per Roma. Molto apprezzato ai festival di Berlino e di Venezia, il film non è mai stato distribuito in Italia. Farina, Grifi, Sarchielli, Franchina formano con altri, un vero e proprio movimento sperimentale underground e a basso costo, che ha cercato di ritagliarsi vanamente uno spazio all' intero del cinema tradizionale. Poco apprezzati dagli addetti ai lavori, questi autori hanno invece contribuito a rivoluzionare il linguaggio cinematografico inseguendo utopie e illusioni su di un mondo che avrebbero voluto cambiare con l'utilizzo della loro cinepresa.

Pierfranco Bianchetti

Teatro

I nuovi volti della solitudine in Si nota all'imbrunire

Giuseppe Barbanti

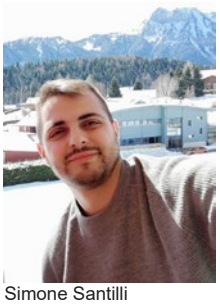
"A teatro deve tornare a succedere qualcosa. Gli spettatori devono tornare a commuoversi non per quello che succede in scena, ma perchè quello che succede ti ricorda quello che è successo a te – aggiunge Lucia Calamaro - con i miei lavori io dico che quello che mi è successo potrebbe toccare o ha toccato anche te, quindi reagisci e sentiti vicino a noi". Così, qualche tempo fa dichiarava ad un periodico, Lucia Calamaro autrice e regista di *Si nota all'imbrunire* (Solitudine da un paese spopolato), una coproduzione di Cardellino srl e Teatro Stabile dell'Umbria in collaborazione con il Napoli Teatro Festival. Calamaro non perde occasione di sottolineare l'importanza che ha rivestito nella sua formazione di donna di teatro la pratica teatrale: e la scelta più felice dell'autrice è sicuramente quella di costruire tutto l'allestimento sull'interpretazione di un Silvio Orlando (Silvio anche nella finzione) stupefacente, da lei stessa definito". Unico ... capace di scatenare ...le empatie di ogni spettatore" per cui ha scritto deliziose pillole di monologhi, che interrompono, stemperandone il livore, le discussioni, a volte un po' sopra le righe, dei componenti di una famiglia, i tre figli e il fratello per l'appunto del protagonista, riunitisi per qualche giorno. Il pretesto è la messa per il decimo anniversario della morte della moglie di Silvio, medico isolatosi volontariamente da anni in un piccolo centro. Lucia Calamaro anche in questa occasione con grande efficacia ha buon gioco a raccontarci uno "stare", ad approfondire in primis la condizione esistenziale del protagonista e poi, di riflesso, dei figli e del fratello. Una famiglia che si ritrova , quindi, è il contesto collaudato in precedenti lavori e utilizzato da Calamaro per sviluppare sul palcoscenico un tema a lei carissimo, l'incidenza che esercita il peso, a volte opprimente, della memoria sulle relazioni fra parenti: la sua pièce non è una costruzione proiettata sul futuro. Per tutta la durata dello spettacolo la drammaturga e regista fa riemergere lentamente, attraverso i dialoghi, le precipitose uscite di scena, le intromissioni sulle prime di difficile comprensione tutto un universo di avversioni, pregiudizi, critiche, torti pretesi o inflitti che sono maturati in un passato che vive nel trambusto di uno spettacolo percorso dal rumore, a volte intrigante, ironico, talora fastidioso della vita che continua a scorrere. Certo Calamaro in questa pièce, proprio partendo dalla storia personale di Silvio, della sua decisione di anni addietro di isolarsi dalla famiglia e dalla recente propensione a ridurre al minimo i movimenti, che tanto preoccupa i suoi congiunti, prende per le corna il tema della solitudine sociale, vera e propria patologia individuata dalla socio-psicologia. Una silenziosa epidemia che ha preso le mosse dal Giappone e sta invadendo l'Europa. Diversamente da quanto si potrebbe pensare, la solitudine sociale non riguarda, poi, solo le fasce della popolazione più anziana: sono sempre più frequenti i casi che interessano persone di mezza età o, addirittura, giovani. Certo la riunione di famiglia dà un taglio anche generazionale allo spettacolo, approfondendo, nel solco dell'approccio seguito per il protagonista, la condizione esistenziale di ciascuno dei figli di Silvio in cui ritroviamo analogie di carattere e di percorsi con personaggi di altri testi di Calamaro: sono i dialoghi a svelarci la diversa indole delle due figlie. Si intuisce così che per Maria Laura la dedizione di cui dà prova verso la famiglia è espressione di un senso del dovere ancora esteriore non rielaborato in chiave personale, mentre Alice, che

(foto di Claudia Pajewski)

continua a misurarsi senza successo con la poesia, non ha talento. Completano il contesto famiiliare Riccardo, il figlio precario che ha tradito le aspettative del padre, e il fratello Roberto, con la sua mania delle citazioni. L'approccio di Calamaro analizza i mutamenti che si registrano all'interno della compagine "famiglia" nei passaggi attraverso le diverse età della vita: anche la confidenza che dovrebbe legare i componenti del nucleo familiare, perde ogni afflato, "tutto sommato fa schifo" dice ad un certo punto Silvio. Si sarebbe soli anche quando si è insieme alle persone che ci sono state accanto tutta la vita. A tener viva la speranza è il finale della nota di presentazione di Calamaro, che tradisce la più segreta ambizione del suo fare teatro "...ci piace pensare che gli spettatori, grazie ad un potenziale smottamento dell'animo dovuto speriamo a questo spettacolo, magari la sera stessa all'uscita, o magari l'indomani, chiameranno di nuovo quel padre, quella madre, quel fratello, lontano parente o amico ormai isolatosi e lo andranno a trovare, per farlo uscire di casa. O per fargli solamente un po' di compagnia". Accanto a Orlando gli interpreti sono Riccardo Goretti, Roberto Nobile, Alice Redini, Maria Laura Rondanini. Le scene sono di Roberto Crea, i costumi di Ornella e Marina Campanale, le luci di Umile Vainieri.

Giuseppe Barbanti

Gianni e Pinotto


Simone Santilli

Una acquisizione occasionale, una sorpresa inattesa, un tassello che fino ad oggi ci mancava... pochi giorni fa, proprio quando meno te lo aspetti, in una vecchia valigia "dei sogni" venduta per pochi Euro, dall'etichetta insolita ma con i loro nomi, ecco venirne fuori due bobine di pellicola safety in formato 16 mm contenente la versione italiana di *Kidd il pirata* (Bud Abbott and Lou Costello Meet Captain Kidd, 1952), una vera ghiottoneria per me che la cercavo da anni e per i filologi e gli appassionati di due attori che negli anni Cinquanta hanno dato vita a una coppia fortunatissima della comicità cinematografica e della parodia: Gianni e Pinotto, al secolo Bud Abbott e Lou Costello! Uno grasso, l'altro magro, rinnovarono il successo di altre coppie celebri ed egualmente assortite, Stan Laurel ed Oliver Hardy *in primis*. Per tutti gli anni Quaranta fino al 1957 (anno della loro separazione artistica) Bud e Lou seppero tenersi sulla cresta dell'onda facendo il verso ai generi cinematografici di moda; film western, gialli, di avventura e del terrore vennero presi bravamente per il bavero, ma senza la puntualità e la acredine necessarie. Poiché mancavano loro statura di protagonisti e qualità di "maschere" avrebbero avuto bisogno di buoni soggettisti, inventori di "gags" e registi e, non avendoli trovati, si sfogarono in un umorismo rivistaiolo e tutto verbale, destinato tra l'altro ad andare in gran parte perduto quando i loro film arrivarono, doppiati, da noi. Tuttavia i loro film contengono una vastità di trovate (moltissime riprese dai film di Stanlio e Ollio e dai grandi del muto), di spunti, di situazioni ridicole che, seppure in chiave clownesca, restano validi esempi di una comicità senza problemi. Ma al tempo stesso, facendo il verso ai film e alle mode del tempo, i due attori, dietro la bonarietà dei loro volti e delle loro immagini, uno ingenuo e sprovveduto, l'altro furbo e svelto, hanno finito per fare una sorta di satira di costume, che oggi si può leggere come singolare testimonianza di un'epoca che fra guerra, dopoguerra e guerra fredda non spingeva certo all'ottimismo. Secondo film a colori di Gianni e Pinotto, distribuito dalla Warner Bros, parodia del celebre film *Capitan Kidd* realizzato da Roland V. Lee nel 1945 e interpretato dallo stesso Charles Laughton, *Kidd il pirata* ci riporta all'epoca delle galee e dei pirati. Girato nel 1952 col nuovo sistema in SuperCineColor, dopo *Lost in Alaska* (Gianni e Pinotto al Polo Nord) e prima di *Abbott and Costello go to Mars* (Viaggio al Pianeta Venere), *Kidd il Pirata* rappresenta assieme al *Giardino Incantato* dello stesso anno, un dittico inusuale nella lunga filmografia di Gianni e Pinotto. Entrambi i film nacquero come film indipendenti, dato che la major Universal che ha sempre tenuto sotto contratto Bud e Lou, tollerava che la coppia girasse di tanto in tanto film sotto altre distribuzioni e produzioni. E fu così che assieme, Gianni e Pinotto, decisero di autofinanziare i due progetti cinematografici più ambiziosi, a colori, della loro carriera, a patto di detenere individualmente le future royalties. Bud Abbott finanziò questo *Kidd il Pirata*, la cui versione italiana uscì nei cinematografi tra il 1953-1954, e da allora è sparita dalla circolazione senza poter essere più vista fino ad oggi, grazie al rinvenimento del 16 mm italiano in bianco e nero, che ha conservato integralmente lo splendido doppiaggio con le voci di Carlo Romano (Pinotto) e Lauro Gazzolo (Gianni), mentre al mitico Laughton fu affidata la voce di Mario Besesti. Una riscoperta che contribuisce a ridurre il numero dei doppiaggi italiani introvabili dei film di Gianni e Pinotto, e che fa ben sperare in altri rari rinvenimenti. Digitalizzata in alta definizione per ottenerne un clone in ottima forma, il prezioso film verrà a breve presentato ufficialmente per continuare a regalare risate e divertimento anche agli spettatori italiani. In sintesi, la trama: due servitori, Rocky Stonebridge (Gianni) e Oliver Johnson (Pinotto), inservienti nella Taverna della Testa di Morto, sono fermati da Lady Jane che chiede loro di consegnare un biglietto d'amore a Bruce Matingale, un cantante della taverna. Nel frattempo il Capitano Kidd che pranza con la Capitano Bonney (una donna) sta passando un brutto quarto d'ora. Bonney vuole che egli le consegni il tesoro delle navi da lui assaltate nella sua zona. Kidd la informa che il tesoro è nascosto nell'isola del teschio e che egli ne ha la pianta. Viene deciso che Bonney si recherà all'isola

segue a pag. successiva

Fotobusta italiana di "Abbott and Costello meet Captain Kidd" (1952)

Gianni e Pinotto con in mano la mappa del tesoro...

I due comici in costume in "Kidd il pirata" (Abbott and Costello Meet Captain Kidd, 1952)

Il Capitano Kidd (Charles Laughton) e la Capitano Bonney

segue da pag. precedente

con la nave di Kidd, e il suo vascello seguirà pronto per attaccare se Kidd tenta di imbrogliarla. Nel servire Kidd, Oliver inciampa sul

Il sistema Supercinecolor era un sistema americano di cinematografia a colori di tipo sottrattivo, usato dalla Warner Bros fino alla metà degli anni Cinquanta ed oggi in disuso

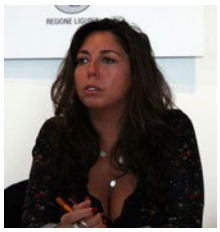
fotogrammi

pirata e nella confusione la pianta di Kidd e il biglietto d'amore di Oliver vengono confusi. Rocky scopre che Oliver ha la pianta e lo convince ad appropriarsi del tesoro. Frattanto Kidd, resosi conto di aver perduto la pianta del tesoro, sequestra i due che ritiene colpevoli di avergliela rubata e li porta sull'isola dove si trova il bottino, minacciandoli di darli in pasto ai pescicani e tentando di liberarsi di loro. I prigionieri, invece, lo metteranno nel sacco: il biglietto d'amore e la mappa del tesoro cambiano proprietario parecchie volte finché Oliver e Rocky riescono a impadronirsi del tesoro e fuggono sulla nave di Kidd, con Oliver al comando, e Kidd appeso per i piedi dal trinchetto. Una modesta farsa, costruita per i due comici nel pieno del loro successo e con un Charles Laughton negli insoliti panni di un personaggio buffo, *Kidd il pirata* si configura quindi come una inconsueta ed atipica commedia musicale, che nell'arco di 70 minuti procede piana e scorrevole verso *l'happy ending*. Ora è salva anche nella sua straordinaria edizione italiana d'epoca dei primi anni 50, in 16mm, per il momento in unica copia. Con la speranza di rinvenire in un futuro prossimo un nuovo controtipo italiano del film in pellicola 35mm a colori, la ricerca continua..."
Giaaanniiiiiiiii!!!!!!"

Simone Santilli

Documentari, un genere sottovalutato

Un premio alla Carriera come Green Man, proprio per aver realizzato testimonianze uniche degli spettacoli della Natura, a Luca Bracali



Tiziana Voarino

Free Solo, è uno degli esempi, che testimonia quanto può essere importante il reportage filmico. La produzione di National Geographic, ha vinto l'Oscar 2019 per la categoria documentari. Ripercorre la storica scalata in free solo dell'arrampicatore statunitense Alex Honnold sulla parete di El Capitan, nel Parco nazionale di Yosemite, dal periodo di preparazione fino all'impresa compiuta il 3 giugno 2017. Senza di esso non avremmo potuto comprendere cosa stia dietro a un'impresa ardua come questa prova fisica e mentale in cui ogni movimento, anche il più minuscolo, e ogni esitazione possono fare la differenza tra la vita e la morte quando si scala con niente addosso, se non i vestiti e la magnesite. Ma, ora lo comprendiamo. Lo abbiamo potuto guardare e condividere, quasi un po' immedesimarci. Non solo gli Oscar hanno categorie di assegnazione dei loro riconoscimenti ai documentari, anche molti altri Premi, in Italia per esempio il David di Donatello, il Nastro d'Argento. Eppure, spesso, si sottovaluta la forma artistica del documentario e si trascura la finalità sociale del genere. I documentari, lo dice il termine, "documentano" al grande pubblico accadimenti, fatti, scenari che non potremmo guardare altrimenti, dinamiche e informazioni che non conosceremmo, con la peculiarità di aprire nuove prospettive e bilanci portando alla luce, di estendere gli orizzonti visivi su realtà lontane, irraggiungibili, poco tangibili. Perché il documentario è testimonianza. I docu possono riprodurre retroscena, conflitti, indagini, costruzioni e percorsi, narrazioni, vite, opere, momenti unici, cambiamenti. Un mago del documentario e della regia di questo genere, Luca Bracali, è stato premiato a Finale Ligure durante *Anello Verde, il Festival dell' Ambiente e della Sostenibilità*. Luca Bracali è un regista, autore, esploratore, giornalista, scrittore di dodici libri e ne ha due in preparazione, toscano. Possiamo ammirare i suoi filmati documentaristici nei programmi di punta dei canali Rai e anche del National Geographic. Ha realizzato in trentatré anni di carriera un archivio incredibile. Sono molte le parti del mondo lontane ed ostili che per lui non hanno più segreti. E' un cacciatore, dell'unico tipo green possibile, ossia di aurore boreali. Ha regalato, per l'occasione del suo terzo premio alla carriera, una foto speciale dal titolo *Anello Verde di aurora boreale* proiettata sul palco dell'Auditorium di Santa Caterina in Finalborgo proprio durante la premiazione del 23 marzo. Un esempio di spettacolo della natura davvero unico, verificatosi quasi come un segno del destino, alcuni giorni prima del Festival, ad Alta in Norvegia, e naturalmente colto ed immortalato: un vero Anello verde di Aurora Boreale, quasi un'aureola. Altra chicca offerta da Bracali al Festival è stato il suo video *The best of Luca Bracali Green Man* con il montaggio esclusivo per Anello verde, a cura di Roberto Sessoli, contenente il meglio delle immagini mozzafiato realizzate nel suo percorso professionale: dagli orsi polari, ai baobab in un crescendo davvero emozionante. Bracali ha profuso gli ultimi dieci anni della sua attività soprattutto per dare risalto alla necessità di salvaguardia dell'ambiente delineandosi quasi come un precursore. Ha portato e porta avanti la sua mission, anche come Ambasciatore di *Save the Planet*. Bracali non ha alcun dubbio, riconosce il potere che la tecnica e l'esperienza, la bravura nel realizzare "scatti e riprese uniche" apporta facendo aprire gli occhi e battere il cuore a chi lo segue nelle sue imprese. Potere che si rintraccia anche nella forza che ha forgiato se stesso e in se stesso, fino a fargli raggiungere autorevolezza, fino ad attribuire a questa facoltà un ruolo così preponderante nella scelta di vita: viaggiare, documentare, proporre workshop fotografici in giro per il mondo, riportare la necessità di tutelare il nostro Pianeta. Consapevolezza che lo ha cambiato, facendolo diventare il grande uomo che è e che ama essere.

Voarino consegna il premio a Bracali. Biggi presenta sul palco

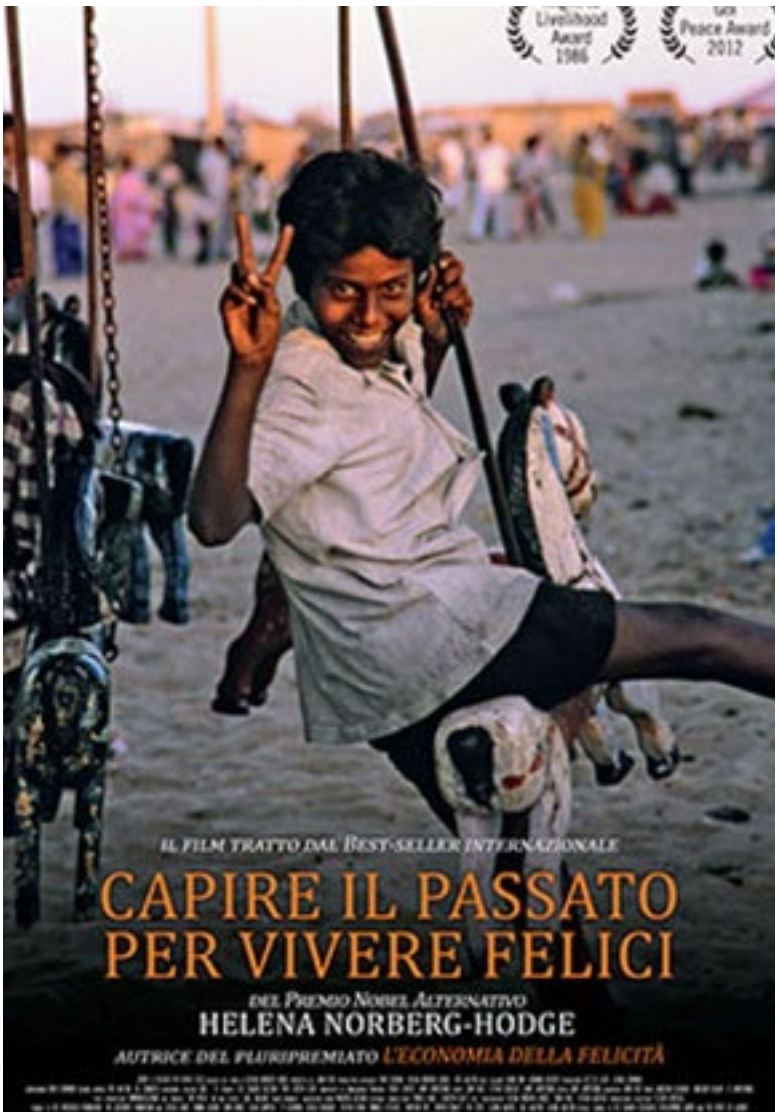
Luca Bracali

Tiziana Varino

Un appello ragionato in un grande film: Capire il passato per vivere felici

Marino Demata

Helena Norberg-Hodge è una scrittrice, regista e attivista per la difesa dell'ambiente e delle culture locali; dirige la International Society for Ecology and Culture (ISEC). Ha lavorato per molti anni a contatto con le popolazioni del Ladakh (o Piccolo Tibet) e per il suo impegno le è stato consegnato nel 1986 il Premio Nobel Alternativo (Right Livelihood Award). Linguista di formazione, allieva di Noam Chomsky, parla sette lingue ed è stata la prima straniera ai tempi moderni a padroneggiare l'antico dialetto tibetano del Ladakh. Il film *Capire il passato per vivere felici* è la trasposizione cinematografica del suo best-seller internazionale "Ancient future", tradotto in 42 lingue. Il film è interamente girato in Ladakh, una regione dell'India settentrionale a ridosso con le grandi montagne tibetane. È una regione a prevalenza buddista, ma anche con una forte presenza islamica. E la prima cosa che colpisce vedendo la prima parte del film, riferita ad un passato di solo qualche decennio fa, è la assoluta reciproca tolleranza tra le due confessioni religiose. La popolazione viveva uno stato di grande reciproca solidarietà. L'attività prevalente, se non l'unica, era l'agricoltura e i momenti topici dell'anno agricolo, in particolare la semina e il raccolto, sono momenti dove si sperimenta una grande coesione collettiva. Al punto che ciascun agricoltore, prima di procedere alle operazioni di raccolta, avverte tutte le famiglie del villaggio, e tutti saranno presenti ad aiutare. E addirittura si calendarizzano in anticipo le operazioni agricole di ciascuno, in modo che non possano mai avvenire in contemporanea, per far sì che gli agricoltori dell'intero villaggio possano parteciparvi in massa. Tutto questo alimenta con forza, dice la voce fuori campo della regista, il senso dell'appartenenza alla stessa terra e il senso della comunità, che sono considerati beni primari in una realtà come era quella del Ladakh, fatta di persone sorridenti e felici. Mai in competizione. La seconda parte del film ci mostra il Ladakh di oggi: lo sviluppo ha fatto passi da gigante impadronendosi di questa regione come di ogni altra regione del mondo. Sono state costruite strade che valicano i passi montani e portano una buona parte dei prodotti della terra molto più a buon mercato e con minore fatica; e sono arrivati anche i segni forti della globalizzazione. Sui nuovi negozi di DVD o di prodotti elettronici campeggiano i manifesti di Rambo e degli attori più popolari di Hollywood. Ma lo sviluppo fino a che punto è stato progresso? Il prezzo pagato, così come ci mostrano le eloquenti immagini del film, è la perdita da parte di ciascuno del senso di appartenenza al territorio e alla comunità. Si è sviluppata, come nel resto del mondo, la competitività, l'invidia da parte di chi non possiede quello che posseggono gli altri; i giovani in particolare rinnegano i vecchi modelli comunitari e guardano, attraverso la TV, al mondo occidentale come ad un paradiso cui sperare di avvicinarsi. Sbaglierebbe lo spettatore che vedesse, nella differenziazione delle due parti del film, un senso di rimpianto da parte della regista dei valori perduti, quasi un irrealizzabile e romantico desiderio di ritorno al passato. Sotto questo aspetto la Norberg-Hodge ha le idee molto chiare: lo sviluppo, la globalizzazione, il consumismo hanno portato in tutte le realtà del pianeta danni incalcolabili. E non si ritorna più indietro. È in atto un processo di distruzione diffusa e globale che al momento sembra inarrestabile e può portare al collasso del nostro pianeta. Il problema è che molti di noi pensano che la catastrofe possa arrivare in futuro, ad un certo momento, senza rendersi conto che non c'è un'ora X in cui un giorno la catastrofe arriverà. Come non capire invece che non esistono scadenze precise, perché noi stessi, oggi, siamo immersi in un processo di continua autodistruzione che ci coinvolge tutti? Sono di oggi, e non rinviate ad un futuro imprecisato, l'accumulo di rifiuti indistruttibili, la eliminazione di specie animali e di ecosistemi, l'alterazione dell'atmosfera terrestre e la tragedia del riscaldamento progressivo del pianeta. Ma la Helena Norberg-Hodge, lungi dall'invitare lo spettatore a rimpiangere il passato o a piangersi addosso, intende lanciare, attraverso questo film, un messaggio di speranza e di lotta. Nessuno vorrebbe lasciarsi morire e lo spirito di conservazione, prima o poi, spingerà gli abitanti del nostro Pianeta a fare qualcosa. È interessante però, prima di ogni altra cosa, capire in base a quali meccanismi siamo arrivati alla disastrosa condizione attuale. Un tempo gli uomini erano poco attivi: nel Medioevo l'umanità credeva che ogni evento o trasformazione dipendesse da Dio. Non ci furono grandi interventi di modifica degli assetti del pianeta. Con l'Umanesimo è nata la centralità dell'uomo: l'uomo è fabbro della propria fortuna ed anche del dominio sulla natura. Questi concetti, validissimi nel loro spirito di rivalutazione dell'operato dell'uomo, hanno spinto però, col passare del tempo, alla creazione di modelli di società (es. alla fine del '700 la rivoluzione industriale) ove il dominio dell'uomo ha cominciato a dispiegarsi a danno della natura. Si tratta di un egocentrismo irrefrenabile che non tiene conto dell'altro polo della realtà, la natura stessa. Come hanno sottolineato due studiosi presenti



segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

alla proiezione del film a Firenze, Guido Dalla Casa, ingegnere e docente di Ecologia profonda, e Max Stata, ecologo e scrittore, non c'è speranza se all'EGOcentrismo non si sostituisce l'ECOcentrismo. E non a caso, graficamente, il primo concetto viene metaforizzato da un triangolo che ha al suo vertice superiore la figura dell'uomo, e nelle parti più basse la sagoma della donna e delle più comuni specie animali. Al contrario, l'Ecocentrismo viene raffigurato come una circonferenza al cui interno troviamo, alla rinfusa e senza un ordine gerarchico, l'uomo, la donna e le varie specie animali. Il domani non può che andare nella direzione della circonferenza, altrimenti, purtroppo, il domani non ci sarà. Il discorso brutalmente realistico è questo. Ma il film, l'opera e le parole della Norberg-Hodge sono ricchi di un ottimismo sensato e basato sulla crescente ragionevolezza di tanti esseri umani: occorre invertire la rotta prima che sia troppo tardi. Gli otto anni della Presidenza Obama hanno fatto crescere la sensibilità americana su questi problemi, anche se, purtroppo, la posizione di Trump costituisce uno stop a tutto questo. Come afferma la Norberg-Hodge in una recente intervista in Italia, "purtroppo assistiamo a una tragica manipolazione da parte di leader come Trump che, anziché illustrare le ragioni reali dell'insicurezza generale, dicono alla gente che il problema principale sono gli immigrati, le persone diverse da loro".(1) Al contrario, invece, dobbiamo premere per costruire un forte movimento di base della new economy che abbia una comprensione precisa dell'importanza dell'agricoltura, delle risorse naturali e dell'urgente bisogno di rendere l'uso delle tecnologie al servizio degli esseri umani e non viceversa." (2) Ma oltre a questo, non va trascurato l'impegno di filosofi, uomini di cultura, scienziati. Ed anche le religioni stanno facendo la loro parte. Innanzitutto, il Buddismo, nei cui principi troviamo da sempre il concetto dell'unità (e la non dualità) tra mente e materia, che sono, e non possono che restare, un'unica cosa. Fino ad arrivare alle recenti posizioni di Papa Francesco, col suo richiamo all'ecologi e all'arcivescovo di Canterbury, in Inghilterra, che parla di povertà e ingiustizia sociale. (3) Con questa nota di speranza e di fiducia nei milioni e milioni di individui impegnati in tanti progetti che vanno nella direzione della salvezza del pianeta, si chiude il film *Capire il passato per vivere felici.* Un film che nessun essere pensante dovrebbe perdere, "Un film straordinario...vederlo dovrebbe essere obbligatorio" , come ha scritto entusiasticamente il "The times", a cui ha fatto eco il The Guardian: "Tutti coloro che hanno a cuore il futuro di questo pianeta, dei loro figli, e temono il peggioramento della qualità della nostra società, dovrebbero vedere questo film".

Marino Demata

(

1) Barbara Ciolli: "Helena Norberg-Hodge sfida la globalizzazione" – Intervista su LETTERA 43 – 7 ottobre 2018

(2) ibidem

(3) ibidem

Musica

E' una donna... gelosa

"Non mi interessa se tu delle false lacrime ora berrai. /Ti posso dire sono salate le ho già /bevute oramai / comunque, tutto quello che dice lei non è verità /la sua dolcezza è stata ancor più forte della mia onestà / ed ora /le crederai, /le crederai. /Povero amico ingenuo, /io lo so, /le crederai. /Io non so /io non so più /a chi credere /so solo che, /so solo che di /tutti e tre /soltanto uno, uno soltanto morirà /lei era mia, /non è più mia, ora di chi è chi lo sa? /andate via, /andate via, via!"

Le tre verità, -Lucio Battisti

Danilo Loddo

Segno del talento di un artista è saper creare con la fantasia un mondo che siamo costretti a riconoscere come peculiarmente suo. Ciò non è necessariamente sinonimo di grandezza, ma esige un alto grado di personalità. Puccini non ci impegna su parecchi livelli come Mozart, Wagner, Verdi. Tuttavia resta un maestro insuperabile a livello che gli è proprio, quello in cui la passione erotica, la sensualità, la tenerezza, il pathos e la disperazione si incontrano e si fondano. Ciò che provoca resistenza nei suoi confronti è l'ethos, o piuttosto la mancanza di ethos della sua arte. Per un compositore d'opera, come del resto per ogni autore drammatico, la prova suprema è nel costringere gli spettatori, anche contro la loro volontà, ad identificarsi con i suoi personaggi. Il compositore teatrale nato è quello che ha in sé il potere di risvegliare la nostra simpatia verso le sue *drammatis personae*, non nel senso corrente di "provare simpatia per", ma in quello originario di "sentire con". Puccini riesce a compiere questa operazione. Puccini commuove lo spettatore per vie drammatiche. Puccini è stato spesso definito come il successore di Verdi. Verdi fu attraverso il suo genio apparentato alla grandezza di Michelangelo e Beethoven. Bisogna notare che Verdi era un prodotto del Risorgimento, che spinse l'Italia a combattere per la libertà politica e l'unità nazionale, che portò alla realizzazione del sogno Machiavellico. Verdi stesso, con la sua arte, fu un promotore di questi ideali nazionali. Le sue aspirazioni si riflettono chiaramente nella sua arte: dai suoi ideali di giustizia, al tema della lealtà dell'uomo verso l'uomo. Puccini al contrario era una personalità abbastanza complessa. Femminea per molti aspetti. Un 'esempio che fa emergere la differenza psichica/artistica dei due artisti lo si può ritrovare nei bassi delle loro opere: da una parte il basso delle opere di Verdi è un grido di battaglia, dall'altra quello di Puccini è un richiamo erotico. Altre due differenze incentrate sul livello psicologico si possono riscontrare di fronte al libretto originale della Tosca: infatti mentre Verdi si commosse soprattutto di fronte "All'inno di Addio alla Vita e all'arte", Puccini non seppe che farsene, e lo mutò in un lamento in cui il protagonista, ricorda le ore di passione trascorse con l'eroina. Un'altra differenza fondamentale è il luogo e il tempo in cui i due artisti operarono: Infatti l'Italia in cui Puccini crebbe era diversa dal paese che Verdi aveva conosciuto nella sua giovinezza. All'interno dell'arte Verdiana vi è sempre l'origine contadina, che mira ad una lotta per l'unità nazionale; invece Puccini dal canto suo, si ritrova in una borghesia ormai "consolidata", lontana dalla lotta e dal clima risorgimentale. L'opera italiana raramente aspirerà a divenire un dramma d'idee, come l'opera tedesca da Wagner in poi. Essa eviterà ogni intellettualismo, complessità psicologiche e elaborate concezioni letterarie. Quindi nell'opera italiana il soggetto sarà un semplice dramma umano, il libretto di conseguenza sarà elaborato in modo da fornire al compositore una trama, dei personaggi e delle situazioni dalle quali si

Giacomo Puccini (1858 - 1924)

possa trarre il massimo dell'espressione emotiva e drammatica. Considerando questo, Verdi crea situazioni potenti e ricche di spirito e pathos, invece Puccini esige qualcosa di appassionato e commovente. Il libretto che soddisfa a pieno queste richieste è sicuramente quello melodrammatico. Generalmente i libretti vengono tratti da romanzi contemporanei di romantici come Victor Hugo e Walter Scott. Questi testi diventano la commistione di intrighi di ogni genere, amorosi, religiosi, politici ecc. Un tardo discendente di questi libretti è quello della Tosca, dove sesso e religione fanno sfondo ad avveni menti storici di rilievo. Con l'avvento del realismo in letteratura, fu inevitabile che il libretto d'opera si modificasse, mescolando ai vecchi ingredienti romantici, temi più "piccanti", tolti dalla vita di tutti i giorni. Il realismo per Puccini non sta propriamente nella musica, ma nell'argomento scelto e nella quantità di personaggi portati in scena. La Tosca concentra questi temi: il realismo dei suoi soggetti e la brutalità di certe situazioni. L'apparizione di Flora Tosca sul palcoscenico romano, la sera del 14 Gennaio 1900, fu un avvenimento di singolare rilievo. Ma la prima testimonianza di un interesse da

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

parte di Puccini per il dramma di Victorien Sardou, sul suggerimento di Ferdinando Fontana, risale al tempo dell'Edgar. Nella lettera, proveniente dalla collezione Gallini, del 7 maggio 1889, vediamo come Puccini scongiura Giulio Ricordi per ottenere l'autorizzazione a trarre un'opera lirica dal dramma che andava trionfando nell'interpretazione di Sarah Bernhardt:

Carissimo signor Giulio,

dopo due o tre giorni di ozii campestri per riposarmi di tutte le strapazzate sofferte, mi accorgo che la volontà di lavorare invece d'essersene andata, ritorna più gagliarda di prima... penso alla Tosca! La scongiuro di far le pratiche necessarie per ottenere il permesso da Sardou, prima di abbandonare l'idea, cosa che mi dovrebbe moltissimo, poiché in questa Tosca vede l'opera che ci vuole per me, non di proporzione eccessive né come spettacolo decorativo né tale da dar luogo alla solita sovrabbondanza musicale. A giorni sarò a Milano per mettermi subito alla correzione edgariana, anzi ho qui con me Carignani che mette in ordine la riduzione del 3° atto. Accetti i più cordiali saluti da Fontanta, Carignani e le signore femmine. Rispetti alla signora Giuditta e alla signorina e al Tito.

Iniziata nel 1896, terminata nella villa di Chialtri nel settembre del 1899, la Tosca, ha soprattutto un taglio scenico, dove ritroviamo un impiego simbolico dei tagli tonali e delle qualità cangianti del suono orchestrale fra le creazioni più vive di un Puccini che ci condurrà alle voci bianche della Turandot. Sono evidenti nell'opera le successioni di accordi, già lontane da ogni funzione armonica nel senso tradizionale. Molto evidente è nel primo atto l'uso nervoso dei legni, nel secondo atto il nuovissimo effetto del "piatto sospeso" fra dei gelidi accordi che sottolineano la messinscena ideata da Tosca, inoltre alla fine del secondo atto ritroviamo la famosa frase "*E avanti a lui tremava tutta Roma*", frase che viene intonata rigorosamente sulla nota e sulla figura ritmica indicata da Puccini. Tutto il terzo atto presenta modulazioni tortuose, e una sorta di "marcia del supplizio" che ha un equilibrio sottilmente ricercato di sestine. Oltre gli stretti confini del verismo, oltre i limiti di gusto della società, Tosca discende, come Turandot, dalle grandi eroine drammatiche verdiane. La più efficace e minuziosa cronaca della prima rappresentazione di Tosca è nel seguente telegramma alla *Gazzetta Musicale* di Milano:

Iersera andò in scena Tosca. Folla enorme fino dalle ore 11 del mattino pigiavasi contro porte ingresso teatro. Appena principiò orchestra, rumori, grida di persone che non possono penetrare platea non permettono di proseguire. Deversi calare sipario tornando da capo. Appena ristabilitosi silenzio. (...) Esecuzione complessivamente eccessivamente nervosa, causata parte da emozione prima sera, parte del panico per lettere minacciose mandate esecutori e voci di probabili attentati. Queste sono le arti cui ricorsero, inutilmente, invidiosi della fama autore.

Si era diffusa la voce che al Teatro Costanzi sarebbe stata lanciata una bomba. Invece alla fine tutto andò liscio, con buon successo per Puccini, per i cantanti e per Leopoldo Mugnone.

Danilo Loddo

Il velo dipinto

Una trama complessa tra storia e vicende umane

Giacinto Zappacosta

Due ottimi attori rendono con bravura una realtà intricata. Alla lontana, l'incipit ricorda la vicenda, in altre prospettive e in mutati contesti storico-geografici, della manzoniana monaca di Monza. Nel film *Il velo dipinto* il presupposto dello sviluppo degli eventi è in quella frase, lasciata cadere lì quasi con fare distratto, ma non per questo meno allusivo: *Per quanto tempo tuo padre ti dovrà mantenere?* La madre, nel sontuoso salotto borghese dell'Inghilterra, nei primi decenni del XX secolo, presente il capo-famiglia, che pure approva e sostiene quello che si palesa essere un vero e proprio piano, si rivolge così alla giovane figlia, bella, colta e viziata. Soprattutto, in età da marito. Lo sbocco, tra contrasti e conflitti interiori, è nell'immancabile matrimonio tra quest'ultima e un promettente medico di belle speranze, seriamente intenzionato, introverso e mite laddove la promessa sposa, poi moglie, che non ricambia gli affetti, è al contrario disinvolta, brillante e vivace. Anche troppo, come dimostrerà la successiva vicenda della coppia. Così Kitty Garstin e il dottor Walter Fane, batteriologo, per ragioni legate alla professione di lui, si trasferiscono in Cina, a Shanghai. Qui il quadro muta prepotentemente, ed in modo violento nella mente della novella sposa. L'incipiente crisi familiare, peraltro scontata, dati i presupposti, si inserisce a sua volta nella tumultuosa situazione storica della Cina di allora, lacerata da conflitti interni ed esterni, da pulsioni di ogni tipo, che vanno dal nazionalismo al marxismo, fino a comprendere, in una società variegata e complessa, credenze popolari che sfociano nella superstizione e in atteggiamenti connotati da palese arretratezza umana e culturale. Ma su tutto, ed in questo la sceneggiatura di Ron Nyswaner è magistrale, domina sugli eventi la presenza ingombrante, in quella parte del mondo, dell'imperialismo inglese. Allo stesso livello la regia di John Curran, mentre, a dare forza espressiva alle immagini e ai dialoghi, la colonna sonora di Alexandre Desplat, vincitore del Golden Globe, contribuisce in maniera significativa all'ottima riuscita della pellicola. Impareggiabili i due attori protagonisti, Naomi Watts, che interpreta Kitty Garstin, ed Edward Norton nelle vesti di Walter Fane. Un film quindi, di recente proposto su *Iris*, che merita l'attenzione del pubblico interessato ad opere di valore. *Il velo dipinto* è tutto questo, narrazione di fatti storici, gli accadimenti che segnano la Cina, assai intricati, nei quali si inseriscono le vicende personali e di coppia vissute da Kitty e Walter, due coniugi diversi per carattere e per l'approccio alla vita. Per la moglie, annoiata da un rapporto che non ha mai tollerato, l'approdo al tradimento è determinato fin dall'inizio. A questo contribuisce, anche se non lo giustifica, la presenza non certo vivace del marito, uomo probo, infaticabile professionista, portato all'impegno a favore del prossimo, ma incapace di suscitare nella consorte la fiamma della passione. Il dramma è tutto lì: mentre Kitty si diletta a letto con un altro uomo, un funzionario dell'ambasciata inglese, al di fuori, in una regione lontana della Cina, scoppia un'epidemia di colera. La vicenda sanitaria, con pesanti ricadute sociali e politiche, non è solo lo scenario, lo sfondo nel quale si muovono e si agitano i personaggi, ma assume le caratteristiche, esso stesso, di un fatto, di un accadimento, al pari dei conflitti che dilaniano quella società, idoneo ad incidere significativamente nella relazione di coppia. Con esiti imprevedibili, come ci dimostra la trama del film. Walter, già da tempo accortosi del tradimento della moglie, senza

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

averne mai fatto parola, all'improvviso le esterna la sua decisione, mettendo la consorte di fronte ad un ultimatum: se non vorrà seguirlo nella regione flagellata dal colera, per la quale si è offerto quale volontario in assistenza medica, presenterà istanza di divorzio per adul-

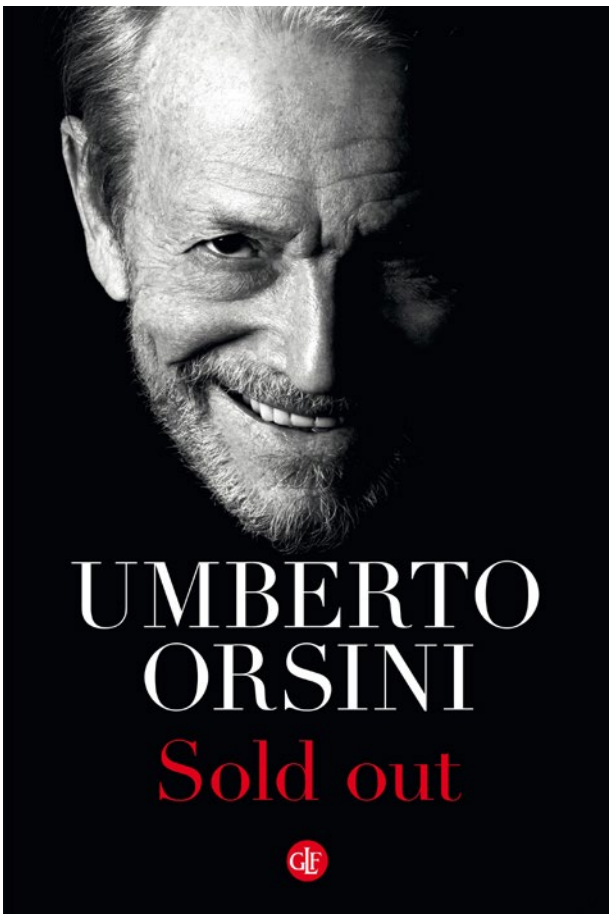
terio. Il giovane medico si spinge fino a proporre alla consorte, sempre in alternativa al trasferimento nella zona colpita dal morbo, che sia essa stessa a presentare istanza di divorzio, nel caso in cui l'amante dovesse ottenere a sua volta la separazione dalla legittima moglie. In realtà, e qui la capacità di introspezione si fa alta, nello stile, appunto, manzoniano, Walter sa che l'amante della propria compagna di vita, uomo piatto ed inadeguato agli slanci morali, nella circostanza insensibile alle necessità impellenti di una popolazione locale vessata, da ultimo, non bastasse la presenza straniera, dal dilagare del contagio, non giungerà mai a concepire nemmeno l'idea di poter pubblicamente abbandonare la propria moglie. La scelta di Kitty è dunque quella di seguire il marito. Il quale continua a trattarla con comprensibile freddezza. Nella nuova realtà, in uno sperduto villaggio dove la malattia miete vittime su vittime, Walter dispiega tutto il suo altruismo, come medico e come uomo, preoccupandosi, mediante un ingegnoso sistema idraulico, di approvvigionare gli abitanti di acqua corrente, indispensabile ad un corretto stile di vita ed efficace antidoto per arginare un'epidemia che sembra inarrestabile. Il medico collabora pure, facendosi apprezzare per le sue doti umane e professionali, con le suore francesi cattoliche che gestiscono un orfanotrofio. Qui Kitty, giunta in visita per invito della madre superiora, ha modo di vedere il marito sotto un'altra luce. Quello che prima le appariva un uomo sbiadito, ai suoi occhi troppo spento per essere un amante, si palesa ora per una personalità ricca di risvolti e di interiorità. I due coniugi alla fine si riconciliano, avendo un rapporto. Di lì a poco, la donna si accorge di aspettare un bambino, non essendo sicura se quel che le matura in grembo sia il frutto della relazione con l'amante o col marito. Quest'ultimo, nella ovvia consapevolezza del dubbio, non si scompone e, in un gesto estremo, accetta che quel figlio, una volta nato, entri a pieno titolo nel nucleo familiare. Del tutto riappacificati, i due ritrovano l'amore e la concordia, fino al punto che Kitty condivide l'impegno umanitario del marito, aiutando essa stessa, per quello che può, le suore e i bambini ivi alloggiati. Il bimbo nasce, non prima che Walter, stremato dal contagio che stava combattendo, venga sepolto in terra straniera.

Giacinto Zappacosta

Teatro

Il grande Umberto Orsini fa Sold Out anche con un libro

Nell'intervista all'edizione milanese del "Corriere" (16 aprile, in occasione della prima milanese al Piccolo del suo *Costruttore Solness* di Ibsen) Umberto Orsini ha dichiarato che la scelta di quel testo va attribuita a un consiglio di Luca Ronconi. La cosa non sorprende particolarmente chi abbia già avuto occasione di vedere lo spettacolo, perché in particolare la peculiarità della scelta scenografica mobile e verticale denota una netta familiarità con quelle esperienze e ricerche. Ma in qualche modo questo riconoscimento chiude un cerchio, perché lo ha aperto poche settimane prima la pubblicazione postuma delle *Prove di autobiografia* dello stesso Ronconi (Feltrinelli: se n'è scritto il mese scorso) e lo chiude ora questo magnifico libro autobiografico sprizzante autenticità: *Sold Out* appunto di Orsini (Laterza). Negli anni più recenti il genere autobiografico di attori (e soprattutto di attrici) di teatro ha preso notevole piede, con precisa attenzione loro rivolta sia da parte degli editori che dei lettori. Non sempre però, sinceramente, i risultati delle operazioni sono apparsi proporzionali alle attese: anche perché chi si accosti a questo tipo di "messa in pubblico" si aspetta legittimamente un duplice registro conoscitivo, attinente cioè sia alla parabola esistenziale del personaggio-autore che all'approfondimento della realtà del mondo dello spettacolo (e, segnatamente, di quello scenico) del nostro paese. Al contrario, ad esempio, hanno funzionato in positivo -anzi, in... insostituibile, se così si potesse dire- proprio le recentissime *Prove* citate Ronconi. Pur essendo costituite sostanzialmente dalle riflessioni di un regista, ricche di apporti in entrambe le direzioni, le sue pagine illuminano non poco del destino comune di attori. Con particolare riguardo a un formidabile tris di loro, sostanzialmente coetanei e accomunati dalla comune frequenza -conclusa o meno che sia stata...- dell'Accademia d'Arte Drammatica fondata da Silvio d'Amico e dominata all'epoca dalla grande figura, didattica e registica, del troppo dimenticato Orazio Costa Giovangigli. Ha infatti dettato Ronconi: "I tre giovani attori del momento, in quel teatro degli anni Cinquanta, eravamo Corrado Pani, Umberto Orsini ed io". Si potrebbe completare, volendo, il poker con l'aggiunta di Gian Maria Volonté, coetaneo dello stesso Ronconi (1933), aggiungendolo appunto ad Orsini (1934) e Pani (1936). Ma mentre gli altri tre hanno purtroppo salutato anzi tempo, Orsini è tuttora presente e attivo, pur ipotizzando nel libro che il *Solness* in tournée potrebbe essere uno degli ultimi se non l'ultimo suo spettacolo. Lo fa in intelligente dialogo preliminare con un discretissimo e coinvolto Paolo di Paolo in queste leggere e felici in queste quasi 200 scorrevolissime pagine, che ne illuminano in maniera assai schietta e spesso preziosa il passato, ma anche la



Umberto Orsini rimette in ordine le tessere della propria storia.
Umberto Orsini - Sold out
a cura di Paolo Di Paolo
con ill. - disponibile anche in ebook
Edizione Laterza 2019
Collana: i Robinson / Letture; pag. 208;
ISBN: 9788858135297

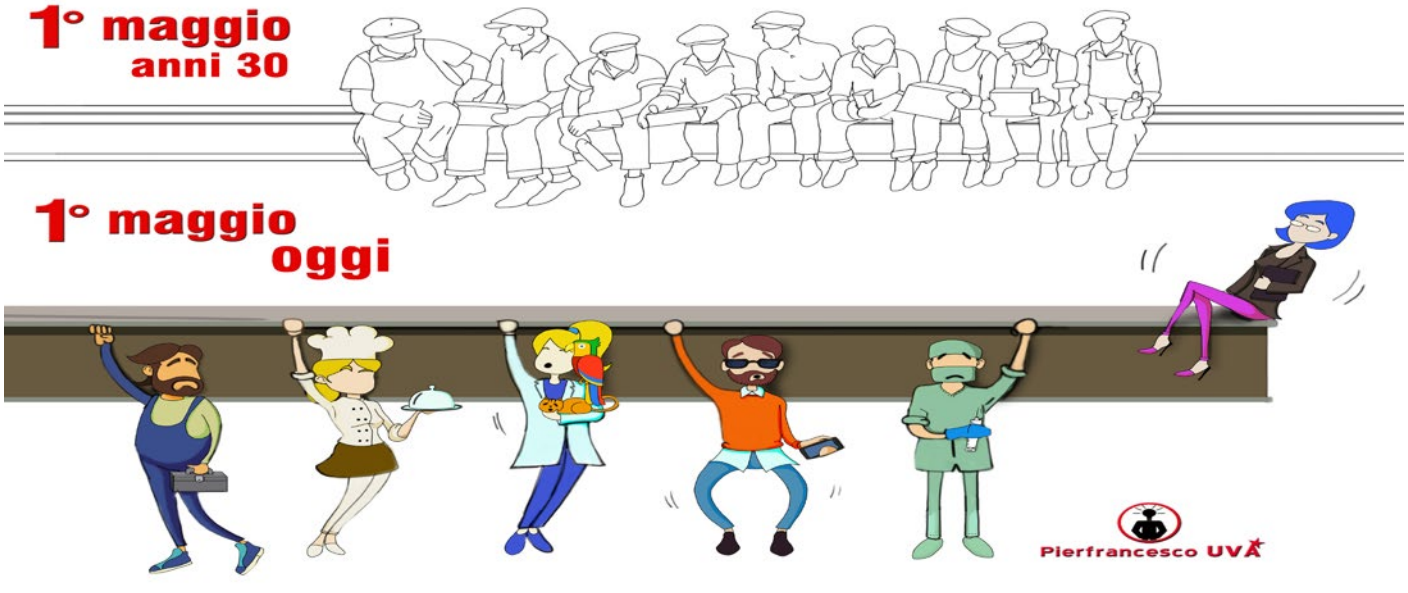
scena nazionale e lo schermo dentro e fuori i confini. E' forse onesto confessare a priori che questo punto di vista può essere di parte. All' ammirazione tributatagli fin dall'adolescenza l'attore grazie alla tv (il Tallien dei *Grandi camaleonti* di Zardi,

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

'64; la gelida intensità del suo Ivan nei *Fratelli Karamazov* televisivi del grande Sandro Bolchi: è passato esattamente mezzo secolo...), è seguita la buona sorte recente di poterne seguire a distanza ravvicinata l'attività. Così lo si può ricordare -accedendo ai camerini per un saluto ad altro attore amico- mentre prende congedo dai presenti con borsa a tracolla e un "vado a prendere il treno" da ragazzino dopo l'incredibile performance nel *Prezzo* di Arthur Miller (Genova, Corte, 2016). Oppure quando, già in abito di scena, viene in proscenio a scusarsi per il ritardo della compagnia (ingorgo stradale...) la sera della prima napoletana di *Copenhagen* (Teatro Diana, 2017) e avverte, a discorso in svolgimento, la necessità di aggiungere due parole esplicative sul magnifico ma non semplicissimo testo, avendo potuto "pesare" a instinto, lo sguardo rivolto alla platea, la prevalenza di un pubblico non automaticamente sintonizzabile sulla necessaria lunghezza d'onda. O la recentissima dedizione mostrata nella tournée tuttora in corso, impersonando appunto *Il costruttore Solness*, in un'operazione ardita e meditata, i cui esiti sinceramente ci sono parsi un po' inferiori alle ipotizzabili attenzioni (Fraschini di Pavia, 2018). Ma che forse sarebbe suscettibile di una seconda e più meditata visione, anche alla luce delle riflessioni in atto su questo spettacolo nelle varie fasi della sua preparazione, da cui prende le mosse la tessitura e che fa un po' da motivo unificante del libro. Che si divide in cinque parti. Verrebbe da consigliare a chi lo leggerà di partire eventualmente dall'ultima, che non a caso s'intitola... *Prime*. E che parla conseguentemente nei suoi numerosi debutti: quello scenico sostituendo proprio il rinunciante Ronconi (*Il diario di Anna Frank* dei "Giovani", 1957); la prima collaborazione con l'amatissimo Zeffirelli (*Chi ha paura di Virginia Woolf*, 1963: l'immensa Sarah Ferrati); la prima direzione di un grande teatro (l'Eliseo di Roma, con l'emergente Gabriele Lavia regista e il vertice de *I masnadieri* di Schiller: "la presenza di Monica Guerritore era una gioia per gli occhi. Un trionfo..."); le ben 250 repliche di *Servo di scena* con Gianni Santuccio ("uno dei più grandi attori che mi sia capitato di incontrare. L'ho amato come forse non ho mai amato nessuno"): peraltro battute dalle ben 450, in più riprese nell'ultimo ventennio, appunto di *Copenhagen* ("non è forse quello che preferisco, ma certamente quello cui sono più legato"); la prima intervista (con una giovanissima Natalia Aspesi allora alla "Notte", il quotidiano milanese della sera cessato da un'eternità); la prima conoscenza con l'amico non facile Volonté; la prima "voglia di scappare" (dal *Buio in cima alle scale* con De Lullo e la Guarnieri); il primo film (*Marisa la civetta* di Bolognini con la Allasio: da lì a non molto una microparte nella *Dolce vita*...); le prime lacrime (per la durezza registica proverbiale proprio di Ronconi, provando il *Besucher* di Strauss: "Luca aveva una crudeltà sottile che ti arrivava violenta come un pugno in faccia"). Ma importantissimo il primo gatto ("l'ho raccolto in un vicolo di Trastevere"...). Il lettore a questo punto avrà colto concretamente la chiave del volume, ma anche dell'uomo Orsini: serietà e generosità, schiettezza e netto calore umano. Chi conosce minimamente dall'interno l'ambiente dello spettacolo, e in particolare del teatro, sa che un attore importante intento a parlare magnificamente, pagina dopo pagina, di tanti colleghi con una stima che suona non di maniera è già di per sé cosa più unica che rara. E glielo confermeranno tutte le altre quattro parti precedenti/successive (*Storia*; *Sogni*; *Desiderio*; *Destino*), con particolare risonanza delle prime due, dove Orsini narra, insieme con obiettività e con tenerezza, delle proprie tutt'altro che facili infanzia, adolescenza e giovinezza. Insistendo particolarmente sulle emozioni, anche personalissime, e non celando l'assoluta casualità, quasi involontaria, della successiva scelta professionale. Peraltro anticipata appunto da un forte coinvolgimento iniziatico e immedesimativo: l'aver assistito a una replica di *Morte di un commesso viaggiatore* di Miller, con la Morelli-Stoppa comprendente Mastroianni e De Lullo e la regìa di Visconti, teatro Nuovo di Milano 1951...). Mai più immaginando che da lì a pochissimi anni si sarebbe ritrovato a lavorare in palcoscenico proprio con tutti loro: la fedeltà a Miller ne avrebbe caratterizzata poi, in prima persona, l'intera teatrografia fino al recentissimo *Il prezzo*. Non si vuole togliere a chi lo farà il piacere del leggerselo, citando i molti spettacoli e film, attori e registi che Orsini via via evoca e cita, e tanto meno i moltissimi della sua infinita parabola di titoli che lascia modestamente da parte. (Ma non riesco a trattenermi dall'evocarne, tra questi ultimi, almeno uno: l'indimenticabile commissario Spada di *Notti e nebbie* di Giordana da Castellaneta, 1984). Ne tanto meno mi arrogherò la messa a punto pedante di qualche inevitabile inesattezza (non corrisponde al vero, ad esempio, che i dati inerenti le prestazioni attoriali e registiche di un ventunenne Strehler nella Novara 1943 -il novarese Orsini aveva nove anni...- non sia riportato nelle relative biografie: tutte ne parlano, già dalle più remote di Gaipa e Battistini). Ma è straordinariamente vero l'episodio del viaggio decisivo e senza ritorno per Roma -alla maniera del finale felliniano de *I vitelloni*- incocciando in treno niente meno che l'allora aspirante italiano Orson Welles. E sono toccanti le magnifiche pagine dedicate all'irripetibile collaborazione col purtroppo nel frattempo scomparso Bobò della compagnia di Pippo Del Bono. Chiudere un libro nuovo pieni del piacere di averlo letto non è cosa che di questi tempi capiti tutti i giorni: ne illustra bene le ragioni preliminari la sommessa ma chiarificante postfazione di Di Paolo (*Dietro le quinte*) che forse per questo potrebbe essere opportuno... promuovere a prefazione. E scorrere prima della stessa ultima parte di cui si è suggerita l'antecedenza.

N.L.



1° maggio, 89 anni dopo. Come è cambiato il mondo del lavoro e come il precariato ha destabilizzato tutte le professioni. (Pierfrancesco Uva)

cineforum
Rivista di cultura cinematografica edita da
fic Federazione Italiana Cineforum

E' uscito Cineforum 583

SOMMARIO 583

Editoriale
La materia oscura del contendere p-03
Adriano Piccardi
Quello di Lars von Trier è un cinema che divide al punto da muovere talvolta i suoi detrattori a reazioni forse un po' troppo impulsive. Ciò vale anche per il suo ultimo *La casa di Jack*, la cui uscita non ha mancato di riaprire la polemica intorno all'attitudine manipolatoria del regista danese (ma "nella regia sempre di manipolazione si tratta") e alla gratuità delle sue provocazioni, atte soltanto a sostenere uno sguardo – e dunque un discorso sulla realtà – profondamente immorale. "Cineforum", dal canto suo, anche questa volta preferisce un approccio più ragionato. Collocare il film nella sezione di apertura del numero ci permette di condurne un'analisi articolata, in grado di entrare nel merito sia degli elementi di linguaggio e stile della messa in scena sia delle questioni di contenuto relative ai temi e alle domande di cui *La casa di Jack* è portatore. Abbiamo una nostra posizione rispetto al cinema di von Trier, ma non intendiamo proporla con le modalità da stadio (o da social); ci interessa esporla ragionando, analizzando l'oggetto della nostra attenzione e argomentando i motivi delle nostre convinzioni. Riteniamo von Trier un autore importante non soltanto perché in grado di consegnarci un'idea di cinema forte, risultato di una rielaborazione assolutamente personale che non dimentica i modelli importanti cui fa riferimento, ma anche perché ci costringe ad affrontare la radicalità di una posizione, rispetto al nostro mondo, insieme esistenziale e politica: una posizione di condanna senza appello dell'"imbarbarimento che sta avvenendo ora", accompagnata non da appelli di circostanza all'impegno o alla buona volontà ma da una "disperazione rabbiosa e profonda" al cui colpo non possiamo sottrarci. Si tratta di un cinema che cerca – anche sgarbatamente – un pubblico in grado di guardarlo con intelligenza sempre attiva. Un cinema violento e scostante, che però porta con sé la forza di una provocazione mai fine a se stessa. Il verbo "pro-vocare", troppo spesso usato a sproposito, è d'altra parte latore di una richiesta rivolta al destinatario dell'azione: quella di una risposta, non necessariamente di un consenso ma di un confronto dialettico che non si rifiuti di considerare nella sua reale importanza la materia del contendere. Così è nel caso del cinema di Lars von Trier e, nella fattispecie, di questo film: rifiutarsi in partenza di riconoscere lo spessore del testo, anche per quanto riguarda la complessa tessitura della sua messa in scena, non ci sembra l'approccio migliore per interloquire a ragion veduta anche su ciò che di esso possa eventualmente risultare indigesto.

primopiano
La casa di Jack p. 04
Tina Porcelli
Il coraggio dell'imperfezione p. 06
Roberto Chiesi
L'Inferno di von Trier p. 09
Alessandro Lanfranchi
Le figure del desiderio p. 12
Sporcare la visione romantica
Intervista a Manuel Alberto Caro, direttore della fotografia di *La casa di Jack*, a cura di Fabrizio Liberti e Tina Porcelli p. 15

i film
Mariangela Sansone
Copia originale di Marielle Heller p. 21
Claudio Gaetani
The Front Runner – Il vizio del potere di Jason Reitman p. 24
Sergio Arecco
I nomi del signor Sulčič di Elisabetta Sgarbi p. 27
Roberto Lasagna
Gloria Bell di Sebastián Lelio *p. 30*
Andrea Pesoli
High Flying Bird di Stephen Soderbergh p. 33
Elisa Baldini
I villeggianti di Valeria Bruni Tedeschi *p. 36*
Giancarlo Mancini, Massimo Lastrucci
Momenti di trascurabile felicità – L'ingrediente segreto p. 39

percorsi
Giuseppe Previtali
Dietro la maschera e sotto la pelle. Alcune osservazioni sul "divenire altro" nel filone *slasher* p. 42
Giuseppe Ghigi
Tutte le storie celano una menzogna? p. 48
Giuseppe Ghigi
Palinsesti, dal teatro al cinema. *Les Carabiniers*: un copione di Beniamino Joppolo e un film quasi invisibile di Jean-Luc Godard p. 60
Nuccio Lodato
David Cronenberg. Silenzio e rivendicazioni da un "artista intellettuale" p. 68
Nicola Santagostino
La carne e il metallo. Cronenberg e i confini della realtà p. 74

festival
Emanuela Martini/Berlinale. Concorso p. 83
Massimo Causo/Berlinale. Panorama p. 85
Chaira Borroni e Alessandro Uccelli/Berlinale. Forum p. 87
Paolo Vecchi/Trieste p. 89

le lune del cinema
a cura di Barbara Rossi p. 92

Diari di Cineclub | YouTube

www.youtube.com/diaridicineclub

Ultimi programmi caricati sul canale Diari di Cineclub di YouTube mese di Aprile. Inizia a seguire i nostri programmi video. Iscriviti, è gratuito

*Il canale YouTube di **Diari di Cineclub** è a cura di Nicola De Carlo*

Nicola De Carlo

Premio Zavattini
Massimino di Pierfrancesco Li Donni
Massimino è uno dei cortometraggi vincitori del premio nel 2016. Ettore Scola, nel 1973, realizza il film *Trevico-Torino*, storia di Fortunato, ragazzo meridionale in cerca di lavoro e certezze nella capitale italiana della catena di montaggio. Dieci anni dopo, Scola torna a Torino per girare il documentario di propaganda Vorrei che volo commissionatogli dal Partito Comunista Italiano. In quel film, il piccolo protagonista, Massimino, incarna la speranza di un futuro migliore. Quarant'anni dopo, Massimino ha passato più di metà della sua vita tra il carcere e il collegio. *Massimino* parte dalla rielaborazione del materiale d'archivio di Trevico e *Vorrei che Volo*, tessendo un confronto impietoso tra passato e presente, attraverso la paradigmatica condizione umana di quel bambino divenuto adulto. | https://youtu.be/CMmOfMt6QdU

Premio Zavattini | Blue Screen di A. Arfuso e R. Bolo
Blue Screen è uno dei cortometraggi vincitori del premio nel 2016. Il documentario, ritrovato in un nastro vhs, racconta attraverso l'esperienza dell'autore la ribellione dei droidi di servizio Mk3 contro l'egemonia degli esseri umani. L'opera è un caso inedito che mostra la storia dal punto di vista di chi l'ha subita e restituisce dignità e umanità agli androidi, spesso relegati ad uno stato di subordinazione. Le speranze, i sogni e le paure degli uomini d'acciaio sono raccolte in questo archivio del futuro, che svela gli aspetti meno conosciuti della *Rivolta del Silicio* | https://youtu.be/TwOYad56a8M

Premio Zavattini - Fuori Programma di Carla Oppo
Fuori Programma è uno dei cortometraggi vincitori del premio nel 2016. Colonie estive, anni '50. I giochi di prestigio di un bambino divertono i compagni.Una voce matura intraprende un viaggio nella memoria: i giochi, i doveri, le aspettative, le incursioni degli adulti nell'universo infantile. Un intimo resoconto delle vacanze, fino a quando i ricordi non perdono solidità per farsi onirici, liquidi, liberi. | https://youtu.be/ESy6I5L3Ahw

Premio Zavattini - Dimenticata Militanza di Patrizio Partino
Dimenticata militanza è uno dei cortometraggi vincitori del premio nel 2016. Volonté, il militante. Quanti conoscono questo singolare e importante aspetto della vita del grande attore milanese? *Dimenticata Militanza* tenta di ricostruire un particolare profilo dell'attore Gian Maria Volonté, quello riguardante il suo impegno politico. Un aspetto spesso trascurato e ignorato. Una vita spesa per la recitazione la sua, ma allo stesso tempo per la politica, con l'idea fissa di voler cambiare le cose e dire sempre la propria, denunciando gli abusi del potere – come nel caso dell'anarchico Pinelli - e le disuguaglianze sociali. Un personaggio definibile a tutti gli effetti come un combattente, un "rivoluzionario in divisa di attore", che si esponeva senza cercare di mediare le proprie posizioni, talvolta estreme e da vero outsider. Dunque un personaggio scomodo all'epoca e che resta scomodo ricordare ancora oggi a oltre vent'anni dalla morte.
https://youtu.be/kGWlEOvrg2I

Cesare Zavattini | Vittorio De Sica
La violenza subdola e ignorata delle mine antiuomo
La Campagna Italiana contro le mine e l'Associazione Vittime Civili di Guerra organizzano la Conferenza Mine Action: un investimento sull'umanità, oggi 4 Aprile presso il Senato della Repubblica. Nel riflettere su questa forma di violenza ignorata da politica, media e società, danno la loro testimonianza Alberto Cairo, responsabile della Croce Rossa Internazionale in Afghanistan, e Nicolas Marzolino, vittima dell'esplosione di un ordigno inesploso, in Piemonte. Quasi sconosciuto, per la prima volta viene presentato in rete il prezioso documentario di Cesare Zavattini e Vittorio De Sica *I bambini ci giucano* (1950) | https://youtu.be/-tDhtFAjr5k

"I bambini ci giuocano" (1950)
Documentario voluto agli inizi degli anni Cinquanta da don Carlo Gnocchi, affidato a Vittorio De Sica e Cesare Zavattini per sensibilizzare i bambini e i ragazzi di quegli anni al dramma delle bombe e delle mine inesplose. È contenuto nel doppio DVD *Accanto alla vita. Sempre*, prodotto dalla Fondazione Don Gnocchi in occasione della beatificazione di don Carlo, il 25 ottobre 2009. | https://youtu.be/vvI37ZOfeKI

Roberto Perpignani
Seminario di Montaggio | Secondo Incontro https://youtu.be/hre5f-4q7bPI

Opere di Angelo Tantaro
Frenando la vita |1990 VHS 28'
Ambientato in una clinica di riabilitazione motoria, (Santa Lucia di Roma grazie alla disponibilità del dr. Ezio Morelli) dove la voglia di essere oltre l'handicap scaturisce da un contrasto parallelo. Chi deve curare i malati è ferito dentro e chi è malato ricuce la propria vita con rinnovato amore, un paradosso che insaporisce il film di un gusto particolare, un po' dolce e un po' aspro. (Antonio Mazza dal Tempo 7 gennaio 1993). https://youtu.be/EtnL-g5SWsi8

La ribellione degli amanti | 1991 VHS 16'
E' un opera veramente ricca di discorsi che si intrecciano, che vanno e vengono, che sfumano e poi ritornano. Si tratta di una ipotesi su quella che è la vita come viene vissuta, ma con la serena consapevolezza che deve essere osservata anche con occhio rivolto al suo termine naturale, cioè la morte. Viene qui espresso il senso tragico dell'esistenza, che viene esaltato da una esibizione strettamente teatrale che offre spunto per disquisire sulla professione dell'attore cinematografico o teatrale che sia. Ciò che più intriga rimane però la sapiente citazione, e in fondo piccolo remake di *Lo zoo di venere* di Peter Greenaway, sia per l'utilizzo dell'identica colonna sonora di Michael Nyman, sia per progressiva e violenta degradazione della mela con tanto di vermi, identica al film sopra citato. Pagato il tributo al cinema di Greenaway, si arriva a poter raccontare con la medesima complessità espressiva e di rielaborazione del materiale, senza però abbandonare una perfetta decodificabilità delle immagini esposte e dei discorsi che si intendono approfondire. (Maurizio Ferrari, redattore cinema de "L'ultimo buscadero") | https://youtu.be/Sp_giEZUOaU

"Tempi moderni" - Modern Times (1936) interpretato, scritto, diretto e prodotto da Charlie Chaplin

Truffaut (1970) distribuisce insieme a Godard, Sartre e S. de Beauvoir il giornale di sinistra "La Cause du Peuple" (détournemen di Nicola De Carlo)

Ripubblichiamo con new entry segnalate dai lettori offesi per alcune involontarie esclusioni

La televisione del nulla e dell'isteria (XXVII)

La Rai Tv, insieme al cinema, è stata la più grande industria culturale del paese, che ha favorito l'integrazione nazionale, una lingua comune a tutti, il superamento dei dialetti locali, la possibilità di accesso ad una qualità formativa prima riservata a pochi. L'avvento della tv commerciale ha portato al ribasso senza alcuna resistenza da parte di un pubblico ormai educato ad essere oggetto di consumo in una società dello spettacolo, effimero, volgare, evasivo che conduce alla resa. La Tv è anche il più importante mezzo di comunicazione capace di mutare i costumi e le abitudini degli spettatori. E il massacro è avvenuto con la responsabilità dei politici interessati alle logiche di spartizione del potere e di favorire risorse senza un progetto culturale. Ma oggi, quale è la responsabilità di questa ex industria culturale sulla formazione e lo sviluppo del bullismo italico? Chi sono e cosa hanno in comune tra di loro questi personaggi, quale è il loro contributo alla cultura del nostro paese e al resto del pianeta. Perchè la Tv dedica molta attenzione a questi personaggi che tutta questa bellezza non hanno e quindi incapaci di condurre e donare bellezza e garbo? Contiamo sui vostri contributi per capirci qualcosa su questa unica "buona scuola" del nulla e dell'isteria. Quale può essere il nostro impegno verso la TV che va difesa dai partiti e aiutata a migliorare nella capacità di produzione culturale contro sprechi, clientele e lottizzazioni.

"...Fra 30 anni l'Italia sarà non come l'avranno fatta i governi, ma come l'avrà fatta la televisione... "

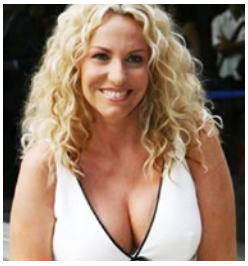
(Profezia avverata)

Mauro Corona

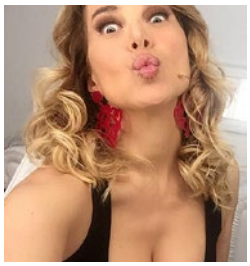
Alessandro Cecchi Paone

Alessia Marcuzzi

Alfonso Signorini


Antonella Clerici

Marco Amleto Belelli noto come divino Otelma


Barbara D'Urso

Fabio Fazio

Gigi Marzullo

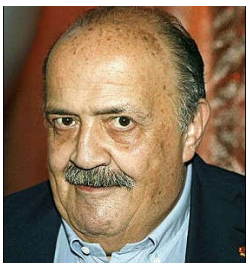
Flavio Insinna

Bruno Vespa

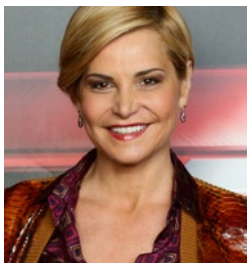
Maria De Filippi

Mario Giordano

Massimo Giletti


Maurizio Costanzo

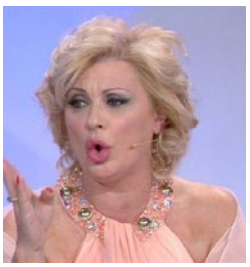
Vittorio Sgarbi


Simona Ventura

Teo Mammucari

Mara Venier

Mara Maionchi


Tina Cipollari

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Gigi e Ross

Gialappa's Band

Tiziano Crudeli

Angela Troina (Favolosa cubista)

Luca Barbareschi

Cristiano Malgioglio

Platinette (M. Coruzzi)

Daniela Santachè

Rocco Siffredi

Iva Zanicchi

Emilio Fede

Valeria Marini

Alba Parietti

Vladimir Luxuria

Paola Perego

Morgan Marco Castoldi

Flavio Briatore

Antonino Cannavacciuolo

Alda D'Eusanio

Alessandro Sallustri

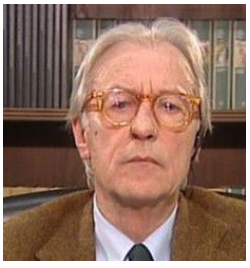
D. Parenzo e G. Cruciani

Lele Mora

Maurizio Belpietro

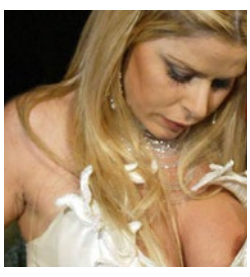
Federica Panicucci

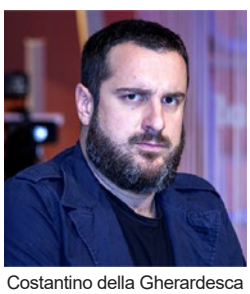
Patrizia De Blank & f.


Vittorio Feltri

Mario Adinolfi

Piero Chiambretti


Loredana Lecciso


Costantino della Gherardesca

Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo

Omaggio

Full Metal Jacket

(1987) di Stanley Kubrick

Chi ha parlato?! Chi cazzo ha parlato?! Chi è quel lurido stronzo, comunista, checca e pompinaro che ha firmato la sua condanna a morte?

Il sergente Hartman (Lee Ermey) dopo che una recluta gli ha fatto il verso

Diari di Cineclub

Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica
XXIV Premio Domenico Meccoli 'ScriverediCinema'
Magazine on-line di cinema 2015
E' presente sulle principali piattaforme social
ISSN 2431 - 6739
Responsabile Angelo Tantaro
Via dei Fulvi 47 – 00174 Roma a.tnt@libero.it

Comitato di Consulenza e Rappresentanza
Cecilia Mangini, Giulia Zoppi, Luciana Castellina, Enzo Natta, Citto Maselli, Marco Asunis

a questo numero hanno collaborato in redazione
Maria Caprasecca, Nando Scanu
il canale YouTube di ***Diari di Cineclub*** *è a cura di*
Nicola De Carlo
Edicola virtuale dove trovare tutti i numeri:
www.cineclubroma.it
La testata è stata realizzata da Alessandro Scillitani
Grafica e impaginazione Angelo Tantaro
La responsabilità dei testi è imputabile esclusivamente agli autori.

I nostri fondi neri:
Il periodico è on line e tutti i collaboratori sono volontari.
Il costo è zero e viene distribuito gratuitamente.
Manda una mail a diaridicineclub@gmail.com
per richiedere l'abbonamento gratuito on line.

Edicole virtuali
(elenco aggiornato a questo numero)
dove poter leggere e/o scaricare il file in formato PDF

www.cineclubroma.it
www.ficc.it
www.cinit.it
www.cineclubsassari.com
www-pane-rose.it
www.umanitaria.ci.it
blog.libero.it/Apuliacinema
www.ilquadraro.it
www.sardiniafilmfestival.it
www.cgsweb.it/edicola
www.babelfilmfestival.com
www.lacinetecasarda.it
www.retecinemabasilicata.it/blog
www.cinemafedic.it
www.moviementu.it
www.giornaledellisola.it
www.passaggidautore.it
www.cineclubalphaville.it
www.consequenze.org
www.educinema.it
www.cinematerritorio.wordpress.com
www.centofiori.de
www.circolozavattini.it
www.facebook.com/diaridicineclub
www.facebook.com/diaridicineclub/groups
www.officinavalibera.it
www.ilpareredellingegnere.it
www.AAMOD.it/links
www.gravinacittaaperta.it
www.ilclub35mm.com
www.suburbanacollegno.it
www.anac-autori.it
www.asinc.it
www.usnexpo.it
www.officinakreativa.org
www.monserratoteca.it
www.prolocosangiovannivaldarno.it
www.cineclubgenova.net
www.centroesteticolacrisalidesassari.it
www.losquinchos.it
www.associazionearc.eu
idruidi.wordpress.com
www.upeurope.com
www.domusromavacanze.it
www.rivegauche-artecinema.info
www.isco-ferrara.com
www.bookciakmagazine.it
www.bibliotecadelcinema.it
www.cagliarifilmfestival.it
www.retecinemaindipendente.wordpress.com
www.cineforum-fic.com
www.senzafrontiereonlus.it
www.hotelmistral2oristano.it
www.ilgremiodeisardi.org
www.amicidellamente.org
www.carboniafilmfest.org
www.teoremacinema.com
www.cinecircoloromano.it
www.davimedia.unisa.it
www.radiovenere.com/diari-di-cineclub
www.teatrodellebambole.it/co
www.perseocentroartivisive.com/eventi
www.romafilmcorto.it
www.piccolocineclubtirreno.it
www.greenwichdessai.it
www.cineforumorione.it
www.laboratorio28.it
www.cinergiamatera.it
www.calamariunion.it
www.cineconcordia.it/wordpress
www.parrocchiamaterecclesiae.it
www.manguarecultural.org
www.infoficc.wordpress.com
www.plataformacinesud.wordpress.com
www.hermaea.eu/it/chi-siamo
www.alexian.it
www.corosfigulinas.it
www.cineclubpiacenza.it
www.vocinellombra.com/diari-di-cineclub
www.crcposse.org
www.cineclubinternazionale.eu
www.sababbaiolaarrubia.blogspot.it
www.cinemanchio.it
www.cineclubclaudiozambelli.org
www.bandapart.altervista.org/diari-di-cineclub
www.laspeziashortmovie.wordpress.com
www.laspeziaoggi.it
www.bibliotecaviterbo.it
www.cinalmese35.com
www.cinenapolidiritti.it
www.unicaradio.it/wp
www.cinelatinotrieste.org
www.suonalaancorasam.wordpress.com
www.cosedaintolleranti.it
www.russiaprivet.org/ita
www.firenzefilmcortifestival.com
www.lombardiaspettacolo.com
www.laspeziafilmfestival.it
www.tottusinpari.it
www.globalproject.info/it/resources
www.anelloverde.it
www.premiocentottanta.wixsite.com/contest
www.scuoladicinemaindipendente.com
il marxismo libertario
www.armandobandini.it
www.radiobrada.com
www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com